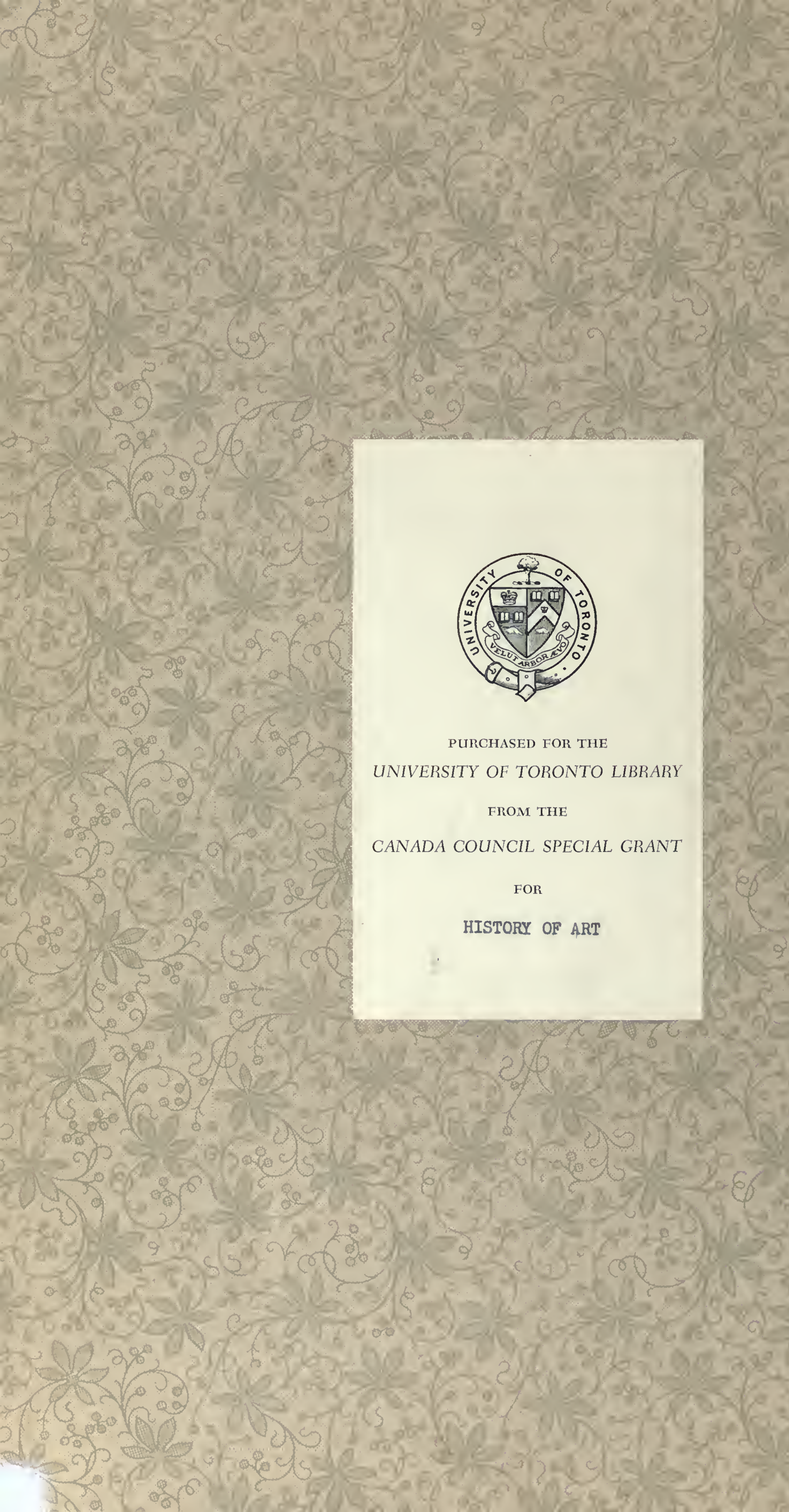
DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS









DIE

KUNST UNSERER ZEIT



DIE

KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS



33

MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL

☆



G. FRANZSCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN

INHALTS-ANGABE

1906. I. HALBBAND

Literarischer Teil

Vollbilder

Textbilder



Copyright 1897 by Photographische Gesellschaft

Fritz von Uhde. Die Anbetung der Weisen
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

FRITZ VON UHDE

VON

OTTO JULIUS BIERBAUM

Durchwandelt man die grossen Kunstsammlungen Italiens so, wie sich's gebührt, nämlich langsam, beschaulich und nachdenklich, nicht bädeker-gepeitscht und von der Angst gehetzt, etwas zu verpassen, was einen Stern hat, so wird man wohl zuweilen von Gedanken beschlichen, die von dieser alten Schönheit weg in die Gegenwart und zu Fragen führen, die nicht immer ganz zuversichtlich klingen.

So z. B.: Warum hat sich unsere Kunst von dieser alten Kunst entfernt?

Musste sie sich von ihr entfernen?

Hat es ihr gefrommt, sich von ihr zu entfernen?

Wird sie einmal neben ihr bestehen können?

Wird, sagen wir in dreihundert Jahren der gute Europäer so das Bedürfnis empfinden, Kunstwerke unserer Zeit zu betrachten, wie wir immer aufs neue zu den Werken der alten Kunst hingezogen werden?

☆ ☆

☆

Ich begegnete einmal in der Galerie der Uffizien in Florenz einem sehr begabten Künstler der modernsten Richtung, einem Impressionisten — doch da fällt mir ein: das ist vielleicht schon nicht mehr die modernste Richtung; gleichviel: er war der Überzeugung, dass es nur eine moderne Malerei gebe: die impressionistische — und der sprach so zu mir: „Diese alte Kunst ist wundervoll. Je öfter man ihre Reliquien betrachtet, umsomehr Herrlichkeiten entdeckt man an ihnen. Es sind das Sachen von einer Vollendung, dass man in die Kniee sinken möchte. Nur eines begreift man nicht: wie die Leute ihre Seelenruhe bewahren konnten, die, als die grosse Zeit vorüber war und dann auch der letzte Abglanz der grossen Zeit, sich zu dem Wahnsinn erdreisteten, immer weiter in einer Weise zu malen, die längst ihre letzten Möglichkeiten erschöpft hatte. Das ist doch eigentlich Leichenschändung gewesen. Diese Leute zitierten die Geister der erlauchten Toten, aber, eben, es erschienen auf ihren Leinwanden Gespenster, keine lebendigen Wesen, während die alten Werke selber von ewiger Jugend sind und mitten in unserer Gegenwart unser eigenes Leben beschämen durch ihre jauchzende Gesundheit und atmende Frische. — Es ist mit der Kunst genau so wie mit einem individuellen Leben. Sie hat ihre Kindheit; da stammelt sie rührend naiv und unbeholfen. Dann leuchtet sie in der Kühnheit, Verliebtheit, Überschwenglichkeit des Jünglings und reisst hin durch Zuversicht, Zugreifen, Drang und Trieb; selbst ihre Fehler sind da noch Reize; das volle Können wird ersetzt durch den übermächtigen Strom eines über alle Dämme brausenden Wollens. Fast bedauert man, dass dieses herrliche Überströmen sich selber wie zwischen Felswände einbettet in der Zeit der männlichen Reife, wo die Kunst die Schranken ihrer Art erkennt, durchaus nicht mehr über sich hinaus will, aber im Umkreise ihrer Möglichkeiten klar und sicher alles leistet, was ihr zu leisten gegeben ist. Der Kronprinz, der sich noch Seitensprünge erlauben durfte, ist König geworden, majestätisch, gebieterisch auch im Sinne eigener Zucht, aber diese Majestät repräsentiert nicht bloss, sondern schafft königlich, souverän, streut mit vollen Händen aus. Was sie auch immer angreifen mag, diese Kunst in ihrer reifen Mannheit wird klassischer Wert, gewinnt den Charakter ewigen Lebens. Aber diese Kunst selbst wird dann alt; die majestätische Attitüde verbleibt ihr noch eine Weile, aber es ist doch nur mehr schöne Pose, Repräsentation ohne Schaffenskraft, wunderbar dekorativ und vornehm, aber kalt. Sie spürt das selbst, die alternde Kunst, und rafft sich zu einer neuen Anstrengung auf: ein ergreifendes Schauspiel und mehr als ein Schauspiel, denn dieser letzte Einsatz der zur Neige gehenden Manneskraft bringt noch Werke eines starken Gepräges hervor; nur ist es das Gepräge einer neuen Überbegehrlichkeit, nicht der hinaufreissenden des Jünglings, sondern der entgleissenden des Mannes, der keine Reserven mehr hat und dem die Kraft des schönen Masses verloren gegangen ist; es ist ein stossendes Flackern, kein gerades Emporflammen. Eine Weile noch, und es hört auf zu züngeln. Aber tot ist die Kunst darum noch nicht. Es kommt ein Moment, wo sie es fühlt, dass sie Greis geworden ist und sich damit abfindet; sie begehrt nicht mehr die Funktionen zeugender Männlichkeit; sie lebt behaglich dämmernd ab, im Dämmern zuweilen noch zärtlich mit dem Reste ihrer Kräfte spielend, bis, kurz vor ihrem Tode, noch ein letztes, wundervoll ruhiges und klares Aufleuchten sie verklärt.

So im ganzen ist das Leben der alten Kunst verlaufen. Als sie tot war, wollte es niemand glauben, und so geschah es, dass jene unbegreiflichen Leute für Künstler gehalten werden konnten, die ihren Schatten zitierten. Die wirklichen Künstler aber, die Organe einer neuen Kunst, die jetzt noch im Kindesalter steht, wurden verspottet und verlacht, bis eine neue Generation heraufkam, die in ihren Arbeiten ein Stammeln der eigenen Sehnsucht nach neuer Kunst wahrnahm. Dass diese neue Kunst nicht vom Himmel gefallen, dass sie nicht eine Homunkuluskonstruktion, sondern ein Kind der alten Kunst ist, braucht nicht gesagt zu werden. Aber Kinder sind nicht einfach Wiederholungen der Eltern."

Nach Schluss dieser Rede, die nicht ganz so ruhig und zusammenhängend aus dem Munde meines Freundes kam, sondern, wie es die Art der Künstler ist, recht temperamentvoll und sprungweise, reichlich unterwürzt mit Interjektionen und Anzüglichkeiten, fragte mich der Biograph der alten Kunst, ob ich den Sinn seiner Bildersprache erfasst hätte. „O ja," antwortete ich; „nur eines ist mir unklar: Sie sagten, die neue Kunst sei ein Kind der alten, und Sie brauchten gleich darauf das Wort Eltern. Demnach hat die neue Kunst einen Vater und eine Mutter. Wer ist der Vater, und wer ist die Mutter?"

Der Impressionist merkte den Spott und entgegnete: „Bilder malen ist die angenehmste Sache von der Welt, aber in Bildern reden ist gefährlich. Sie haben ganz recht: mein Bild stimmt nicht ganz. Ich hätte die Kunst nicht als Mann, sondern als Frau darstellen sollen. Der Mann ist das L e b e n. Doch das ändert nichts an meiner Biographie der alten Kunst und an der Richtigkeit des Gedankens, der dem Vergleiche zu Grunde liegt, dass ein gewisses Kunstprinzip, eine gewisse Art der Kunstübung, im ganzen angesehen, gewissermassen ein Organismus ist, der wie andere entsteht, sich entwickelt, stirbt. Es ist aber ganz gut, dass Sie mich auf meinen Lapsus aufmerksam gemacht haben, denn nun kann ich mein Bild, indem ich es berichtige, zugleich vervollständigen. — Das Leben, sagte ich, ist der Mann. Natürlich, denn das Leben ist überall das Befruchtende. Verallgemeinern wir noch weiter und sagen wir statt Leben Lebenstrieb, indem wir darunter einfach den rohen Daseinsdrang verstehen, das physische Lebenwollen der Gesamtheit. Das wäre also das männliche Prinzip. Diesem männlichen Prinzipe stehen einige weibliche zur Verfügung. So der Erkenntnistrieb und der Kunsttrieb. Alle Triebe äusserlich gleich stark zu befruchten, scheint dem Leben nicht möglich zu sein. So hat im griechischen Altertum die Kunst — im weitesten Sinne — geblüht und die Philosophie, aber auf dem Gebiete der Politik war diese grosse Zeit nicht vorbildlich. Hier trat Rom ein, das dafür keine selbständige Kunst hervorbrachte. Erst, als das Leben christlich und damit unpolitisch wurde, neigte es sich dem Kunsttriebe wieder zu, und es entstand die grosse Kunst, deren Leben ich vorhin schilderte. Als diese Kunst tot war, war es doch nicht zugleich der Kunst t r i e b, denn kein Trieb stirbt aus, aber das Leben ging, wenn ich so sagen darf, keine Ehe mit ihm ein, sondern nur ein unbeständiges und unfruchtbares Verhältnis. Jetzt aber ist zwischen Lebens- und Kunsttrieb wieder eine Ehe eingegangen worden, die als Kind die neue Kunst hervorgebracht hat, von der wir hoffen wollen, dass sie alle Kinderkrankheiten gut überstehen möge. Ich sagte vorhin, sie sei das Kind der alten Kunst, aber

ich habe mich schon berichtigt: sie ist deren Schwester. Vater und Mutter sind die gleichen, aber Vater und Mutter haben sich entwickelt. Der Kunsttrieb sowohl, wie der Lebenstrieb sind natürlich wesentlich nicht anders geworden, als sie früher waren. Immer noch will der Lebenstrieb alles, was der Gattung förderlich ist, und immer noch geht der Kunsttrieb auf Schönheitsgestaltung aus, auf Bildung einer Scheinwelt, die die reale Welt schmücken soll. Aber weder will der Lebenstrieb einfach eine Wiederholung des vergangenen Lebens, noch der Kunsttrieb eine Wiederholung vergangener Schönheit. Deshalb werden wir eine ganz neue, mit der alten Kunst zwar verwandte, aber keineswegs identische Kunst haben."

* *

*

Mir sind immer die Meinungen von Künstlern über ihre Kunst lehrreicher erschienen als das, was die Theoretiker und Geschichtsschreiber sagen, obwohl ich mir nicht im unklaren darüber bin, dass geistvolle Kunstbetrachter und umfassende Kunstkenner objektiv richtiger urteilen, zumal dann, wenn sie, wie etwa Goethe und Nietzsche, auf anderem Gebiete selber grosse Künstler waren. Ein Maler, der über Malerei spricht, hat immer seine Malerei im Auge, und es wäre mehr als naiv, von ihm reine Objektivität zu erwarten. Aber man empfängt sehr wertvolle Bekenntnisse, die auch zur Gewinnung eines Überblickes über das Ganze gute Dienste leisten.

Mein impressionistischer Freund hatte offenbar immer den Impressionismus im Auge, und seine ganze Rede war eigentlich eine Antwort auf die Fragen, die ich am Anfang dieser Zeilen aufwarf. Aber eben vom Standpunkt des Impressionisten aus. Er bekannte das nachher auch ganz ausdrücklich, indem er erklärte, die impressionistische Kunst unserer Zeit werde einmal im stande sein, sich neben der alten Kunst sehen zu lassen. — Und Böcklin? fragte ich, Thoma? — Letzte Abendhelle der grossen alten Kunst! war seine Antwort. Der blasse, schnell hinschwindende Abendschein, wenn die Sonne schon längst verschwunden, die Abendröte schon verglommen ist. — Und Uhde?



Fritz von Uhde. Verlassen

Bei diesem Namen verliess ihn seine Sicherheit. Vor allem gab er sofort seine Bildersprache preis und räumte ein, dass sich doch auch in der Kunstgeschichte nicht alles so glatt auf End und Anfang bestimmen lasse. Er konnte ihn weder ganz zur alten, noch, in seinem Sinne, ganz zur neuen Kunst rechnen, nahm ihn



Fritz von Uhde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Verkündigung bei den Hirten





Fritz von Uhde pinx.

Der Stern von Bethlehem





Fritz von Uhde. Christus und Nikodemus

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

aber doch mehr für diese, als für jene in Anspruch und half sich damit, ihn als grösste Übergangserscheinung der deutschen Kunst zu bezeichnen.

* *
*

Nicht lange nach dieser Unterredung wollte es der Zufall, dass ich bei einem Antiquar unweit von Santa Maria Novella einem jungen Kunstgelehrten begegnete, der nach Arbeiten eines Florentiner Malers der Verfallzeit suchte. Dieser junge Kunstgelehrte sprach überaus klug und kenntnisreich von alter Kunst. Ich lernte viel von ihm und sah wieder einmal ein, dass wir ungelehrten Kunstfreunde verwünscht im Dunkeln tappen mit all unserem guten Willen zur Schönheit. Freilich konnte mich der junge Forscher nicht davon überzeugen, dass ich in diesem Dunkel nichts gesehen hätte, denn dessen war ich mir mit hoher Freude bewusst, aber er bewies mir

haarscharf, dass das, was ich gesehen hatte, gar nicht dagewesen war. Die alten Maler, erklärte er, haben für Augen gemalt, die sich ein moderner Mensch erst durch Kritik erwerben muss. Was heutige Menschen ohne Übung und Kritik des Gesichtes an alten Bildern sehen, ist das Unwesentliche an ihnen, und hauptsächlich sehen sie Dinge darin, die eigentlich bloss in ihnen selber existieren. Sie projizieren ihre ästhetische Décadence in die alten Werke. — Da ich für Formeln von so heftiger Prägung empfänglich bin, freute ich mich dieses Stosses gegen die ästhetische Magengegend, lenkte aber doch behutsam das Gespräch auf die moderne Malerei, im Stillen hoffend, ihm bei dieser Gelegenheit ein entsprechendes argumentum ad hominem versetzen zu können. Indessen machte er meine freundlichen Absichten mit einem zweiten Stoss zu nichte, der nicht minder kräftig war als der erste.

Er sprach: „Es gibt keine moderne Malerei. Unsere Zeit ist zur Erzeugung von allerlei bedeutenden Dingen wohl fähig: Maschinen, soziale Einrichtungen, Komfort, X-, Y-, Z-Strahlen-Apparate usw. usw. Aber zweierlei kann sie nicht. Sie kann keine Religion hervorbringen und keine Kunst. Das Genie, das dazu nötig ist, haben die alten Zeiten erschöpft. Alle Versuche auf diesem Gebiete haben sich als Dilettantismus erwiesen. Selbst Künstler wie Böcklin nehmen sich neben alten Meistern aus, wie etwa der General der Heilsarmee neben Christus."

Man wird es begreifen, dass ich nach Empfang dieser Keulenschläge unfähig war, einen Ausfall zu wagen. Ich sank in einen mit teuflischem Geschick imitierten Renaissancesessel und bat um Gnade. — „Und die Impressionisten?" warf ich zaghaft ein. — „Das sind keine Künstler, sondern Wilde" antwortete er gelassen. Neben dem Gefühl der Vernichtung hatte ich nur noch das der Reue, dass ich nicht auch eine Wissenschaft studiert habe, die, wie die der Kunstgelehrsamkeit, eine so gusseiserne Festigkeit der Überzeugungen verleiht.

* *

*

Indessen imponieren so radikale Äusserungen immer nur für den ersten Moment. Man spürt bald, dass alles Radikale nur durch seine Einseitigkeit wirkt, — bei dem ersten Schritte, den man davon wegmacht, merkt man, dass es billige Flächen-, ja Oberflächenwirkung ist, und beginnt man gar, den Radikalismus zu umschreiten, so entdeckt man, dass er eigentlich unkörperlich ist, im Bilde gesprochen: Kulisse, — ohne Bild gesprochen: Theorie. Darum sind Radikalismen zwar immer lehrreich, weil sie übersichtlich sind, aber sie bedeuten immer nur etwas für den Betrachter des Lebens, nichts für das Leben selbst.

Mein Freund, der Impressionist, hatte sich eine Theorie zurecht gemacht, um die Neuart seiner Technik zu rechtfertigen; mein junger Kunstgelehrter verschanzte sich hinter eine Theorie, um sich in seiner Ablehnung modernen Kunstlebens etwas sicherer zu fühlen. In jeder der beiden Theorien steckt etwas wahres, aber die Heftigkeit der theoretischen Konsequenz hat dieses Wahre zur Fratze gemacht.

Wahr ist, dass die neue Kunst die überkommenen Ausdrucksmittel erweitern muss, aber eine Verzerrung dieser Wahrheit bedeutet es, wenn der Impressionist sagt, es sei dies nur auf dem Wege des

Impressionismus möglich. Wahr ist, dass unsere Zeit von Interessen erfüllt ist, die der Entwicklung einer grossen Kunst nicht sonderlich günstig sind, aber eine Karikatur dieser Wahrheit bedeutet es, wenn der Fanatiker der künstlerischen Vergangenheit erklärt, sie könne überhaupt keine Kunst hervorbringen.

Trotzdem ist es nicht überflüssig, derartigen Theorien Aufmerksamkeit zu schenken. So radikale



Fritz von Uhde. „Komm', Herr Jesu, sei unser Gast!"

Gegensätze beweisen immer, dass ein intensives Leben auf dem Gebiete herrscht, mit dem sie sich beschäftigen. Und dann: es ist nicht zu übersehen, dass unsere moderne Malerei — ganz abgesehen vom Impressionismus, der fast als das Resultat theoretischer Überlegungen anzusehen ist — sich recht ausgiebig mit theoretischen Betrachtungen abgegeben hat und zwar in einer anfangs so heftigen Manier, dass es beinahe so aussah, als handle es sich nicht um eine Angelegenheit der Augen, sondern des Verstandes. Man erinnert sich wohl noch des Umstandes, dass es eine ziemlich lange Weile üblich war, nicht so sehr über Kunstwerke als über Schlagworte zu debattieren. Und es waren nicht bloss die „Kunstschreiber", die das taten, — die Künstler beteiligten sich selbst angelegentlich daran, und auch manches Kunstwerk ist damals weniger aus ästhetischem Drange als aus der Absicht

entstanden, eine Theorie zu beweisen. Die Gedanken aber, aus denen diese Theorien entstanden, bewegten sich im Gebiete der Fragen, die am Anfang dieses Aufsatzes aufgeworfen worden sind. Man kommt auch heute noch nicht über sie weg. Aber die moderne Kunst hat Meister hervorgebracht, deren Lebenswerk sie besser beantwortet als jede Theorie.

Zu diesen Meistern gehört Fritz von Uhde in erster Linie. Ihm, dessen Arbeiten im Anfang fast verdunkelt wurden von dem Schlagwortgestöber, das sie hervorriefen, und der von vielen als ein kunstverlassener Theoretiker des Pinsels abgelehnt wurde, — ihm ist es gelungen, die Theorie durchzusetzen, umzusetzen in Werke und sie so vergessen zu machen.

Man geht vielleicht nicht irre, wenn man annimmt, dass alle wirklich fruchtbaren Meister folgende Entwicklung genommen haben: Betrachtung der alten Werke und Frage: kann ich das auch? Studium der alten Werke und Frage: geht es auch anders? Prüfung der eigenen Kraft und, daraus hervorgehend, Aufstellung einer Theorie: So geht es anders, und dies ist der Weg des Fortschrittes. Ausnützung und Steigerung der eigenen Kraft, vermeintlich im Dienste jener Theorie, in Wahrheit aber einfach nach den Gesetzen der eigenen Begabung, und dann Erkenntnis dieses Umstandes und Verzicht auf die Prätension, etwas wesentlich Neues erfunden zu haben. Schliesslich: stetiges Schaffen ohne alle Rücksicht auf Worte wie Alt und Neu, ohne alle Theorieenbedenken, ohne alle Fortschrittstendenz im allgemeinen, aber getragen von dem unbeirrbaren Triebe zur eigenen Vollendung, aus dem sich eine fortschreitende Entwicklung des persönlichen künstlerischen Vermögens und damit, in Werken, ein Fortschritt der Kunst selber ergibt.

Wir wissen aus Vasaris Künstlerlebensläufen, dass auch zur Zeit der Renaissance die Künstler diesen Weg genommen haben, und dass die Entwicklung der Kunst auch dazumal schon von Schlagworten begleitet worden ist, die auch damals ihren Ursprung in den Ateliers gehabt haben. Nur gab es noch keine Presse, die diese Schlagworte in die Salons schwemmte, und so kam es, dass die Kunstbetrachter — damals im weiteren Sinne das Volk als heute — unvoreingenommener vor die Werke traten. Deshalb wirkte jeder technische Fortschritt unmittelbarer und somit reiner. Es gab kein verbildetes Publikum, sondern eben auch der Kunst gegenüber Volk. Dies ist der Grund, weshalb der Gang der Entwicklung ruhiger war. Es fehlte die Aufstachelung durch das Neuheitsbedürfnis eines spezifischen Kunstpublikums, das weniger Kunst geniessen, als über Kunst reden will und natürlich um so reichlicher auf seine Rechnung kommt, je häufiger die Mode in der Kunst wechselt. Nichts aber ist den grossen Angelegenheiten der Menschheit, als zu welchen auch die Kunst gehört, so schädlich, wie das Eingreifen des launischen Neumodetriebes, der nur in den kleinen Dingen, mit denen sich der Mensch sein Dasein belebt, berechtigt ist. Wo der Geist der Mode vorherrscht, kommt Stil schwer auf, denn Stil ist Ruhe in der Bewegung und will diese Ruhe, während Wesen und Ziel der Mode Zucken und Vibrieren ist, jenes Zappeln und und Schaukeln, das bei aller Unruhigkeit nicht von der Stelle kommt.

Auch diese Bemerkungen führen auf das Thema Uhde.

Die Stellung eines grossen Künstlers, eines Künstlers, der zur Meisterschaft berufen ist, gleichviel in welcher Kunst, ist in unserer nervösen und daher kapriziösen Zeit nicht sehr günstig.

Fritz von Uhde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Heilige Nacht

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München





Fritz von Uhde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ruhe auf der Flucht





Fritz von Uhde. Christus Kranke heilend

Unsere Zeit unterscheidet sich zu ihren Gunsten von der nun abgelaufenen Epoche des Verharrens im Alten dadurch, dass sie sich keiner künstlerischen Neuart prinzipiell entgegenstellt. Wie absurd sich heute ein Most auch gebärden möge, er findet immer begeisterte Trinker. Aber, indessen er sich klärt — wenn ihm das beschieden ist — sitzen die Gäste, die ihm so lebhaft zusprachen, längst schon wieder bei neuen Flaschen der ersten Gärung. Aus der früheren Ablehnung alles Originellen ist eine fast krankhafte Neigung zu allem Absurden geworden. Was klar und ruhig reift, interessiert nicht mehr. Wer sich zur Meisterschaft entwickelt, erscheint langweilig. Das Prinzip der Variétébühne: schnelle Folge von verblüffenden Spezialitäten, hat beim Publikum Geltung erhalten auch gegenüber dem Kunstleben.



Fritz von Uhde. Studie

Die Kunstausstellungen, soweit sie nicht das alte Markthallenprinzip beibehalten haben, dienen diesem Bedürfnisse getreulich, und der Künstler entwickelt sich zum Artisten, der vor allem das Ziel hat, innerhalb eines Programmes, will sagen einer Ausstellung, seine „Nummer“ so hervortreten zu lassen, dass alle anderen von ihr geschlagen werden. So malen viele nicht mehr sub specie aeternitatis, wie es die Künstler taten, die ehedem für eine Kirche, für einen Palast oder sonst für einen bestimmten Raum malten, sondern sub specie eines gewissen aktuellen Rekords.

Es soll hier nicht untersucht werden, inwiefern auch dieses Wesen der Kunst von Vorteil sein kann und inwiefern es in einem gewissen Sinne als Ausdruck unserer Zeit natürlich und wertvoll ist. Es liegt sicherlich etwas Anspornendes darin und es mag für manchen Künstler heilsam sein, dass er immer wieder vor die Notwendigkeit gestellt wird — sportlich zu reden —, seinen Pokal zu verteidigen. Aber es führt zweifellos zu Überspannungen.

Die Kunst ist keine Industrie, die durch Wettrennen wirklich gefördert werden kann. Es handelt sich bei ihr nicht darum, jedes Jahr neue Modelle auf den Markt zu bringen. Das Wesen der Kunst an sich ist nicht Fortschritt, sondern Erhaltung. Sie ist in der Tat der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht. Wäre unsere Zeit wirklich künstlerisch, besässen wir statt eines modebegehrlichen Kunstpublikums und an Stelle der Publikumskünstler ein Volk für die Kunst und mehr Künstler, die das Ganze des Lebens und das Ganze der Kunst im Auge haben, d. h.

die sub specie aeternitatis der Kunst schaffen, so würden unsere Kunstausstellungen nicht das Gepräge rastlosen Experimentierens haben, sondern Inseln der klaren Ruhe sein, und jedes Bild lüde zur Andacht heute nicht weniger ein, als in den Zeiten, da die Kunst ausgesprochen der Andacht diente. Andacht aber ist Sammlung der Sinne und des Gemütes auf etwas, das sich über das gemeine Leben erhebt. Wie könnte aber ein Kunstwerk andächtig stimmen, das selber nicht aus seelischer Sammlung entstanden ist? Diese Frage hat durchaus nichts mit der Technik zu tun. Das Bild eines Impressionisten, der mit voller Hingabe an die farbigen Reize seines Gegenstandes nicht nur diesen Gegenstand, sondern auch sein Entzücken an ihm wiedergegeben hat, kann andächtig stimmen, soferne nur die Technik so bewältigt erscheint, dass sie nicht als Hauptsache wirkt. Wie oft aber begegnet es uns heute, dass uns Gemälde vorgeführt werden, die ganz deutlich die Absicht des Künstlers verraten, uns durch nichts imponieren zu wollen, als durch seine wunderliche Handschrift! Derartige Arbeiten scheinen geflissentlich zerstreuen zu wollen, statt zu sammeln. Es ist Variétékunst für ein Variétépublikum. Ein Museum solcher Arbeiten wird der Zukunft gewiss einmal interessante Aufschlüsse über unsere Epoche und ihre künstlerische Ratlosigkeit geben, auch über gewisse seelische Krankheiten in gewissen heute tonangebenden Kreisen, denen es an Geist gewiss nicht, aber sicher an harmonischer Bildung fehlt, — aber die wirkliche Kunst unserer Zeit, d. h. die Kunst, die aus unseren Tagen mehr offenbart, als vorübergehende interessante Zuckungen, die Kunst, die ein Niederschlag der inneren Bewegung unseres Lebens ist, die das Weltbild zeigt, das unsere Zeit sich in der Kunst aufgerichtet hat, die Kunst der wirklichen Meister unserer Gegenwart wird die Zukunft in einem solchen Museum von Kuriositäten nicht finden.

Vornehmlich auch Fritz von Uhde passt gar nicht hinein. Um so sicherer wird ihm die Zukunft selber einen Platz in den Museen anweisen, die aus allen Zeiten die ruhigen Höhenwerke sammeln. Er ist nicht zu umgehen, weil er nicht bloss ein starker Könner im technischen Sinne, sondern auch ein poetischer Gestalter von Empfindungen und Anschauungen ist, die unseren Tagen wesentlich sind. Denn dies ist gewiss: die Gewähr dauernder Wirkung, die Kraft der Wirkung in die fernen Zeiten tragen nur solche Kunstwerke in sich, die von ihrem Schöpfer mehr aussagen als Kunstfertigkeit.

Man möchte jetzt gerne alle Wertfestsetzungen in der Beurteilung bildender Kunst auf die Kritik dessen beschränken, was man den technischen Fortschritt nennt, und man fühlt alle Wonnen des ästhetischen Snobs, wenn man Entzückungen über Farbflecke mimt, deren Reiz zwar kein Mensch leugnet, der gebildete Augen hat, deren Überschätzung aber ein Manko an harmonischem Kunstverstande verrät. Und nichts lässt sich einem oberflächlichen Kopfe, der sich gerne das Air eines Kenners geben möchte, leichter beibringen, als die Geste des Entzückens über Farbreize auserlesener Natur. Denn dabei braucht gar nichts gefühlt zu werden. Der Vorgänger des modernen Snobs war der kunstgebildete Bilderbetrachter, der die Gesetze der Komposition aus den Handbüchern kannte und ausserdem die Anwendung des Wortes Halbdunkel einigermassen beherrschte. Er empfand genau so wenig, wie sein moderner Nachfolger, aber er musste immer-

hin etwas wissen. Der Snob ist auch von diesem Zwange befreit. Ihm genügen durchaus direktionslose Verzückungen. Beiden gemeinsam ist das Bestreben, ein extraordinäres Verhältnis zur Kunst zu heucheln. Früher war die mehr gelehrte Note beliebt, jetzt die mehr ästhetische. Jene war immerhin kontrollierbar, diese gestattet ausnahmslos jede Absurdität. Demnach muss die moderne Tuerei für gefährlicher gehalten werden, als die altmodische, und so sind auch die modernen snobistischen Wortführer gefährlicher, als die altmodischen Gelehrttuenden. Diese haben ja auch in der Tat die moderne Bewegung der Kunst nicht aufzuhalten vermocht, während jene auf dem besten Wege sind, das öffentliche Urteil über die Werke der modernen Kunst zu verwirren.

Schon wird der Versuch gemacht, nach Böcklin und Thoma auch Uhde als Künstler zu bemängeln, weil er gleich jenen ausser ästhetischen Qualitäten auch dichterische besitzt. Aus einem Plus wird ihm ein Minus gemacht, weil es dieser Art von Beurteilern an der Fähigkeit gebricht, das Plus wirklich zu empfinden. Sie spüren es nur mit Missbehagen und stellen die Sachlage nun so hin, als sei des Meisters künstlerische Kraft beeinträchtigt durch seine dichterische Gabe. Es geschieht ihm also jetzt das Umgekehrte dessen, das ihm geschah, als er sich zu den Naturalisten schlug. Damals nämlich machte man ihm Poesielosigkeit zum Vorwurfe. Es war die Zeit, als man poetisch das nannte, was sich als Illustrationsmaterial für die „Gartenlaube“ eignete. Man fand ihn dazumal auch undeutsch und nannte ihn entrüstet einen Kunstfranzosen. Heute aber nehmen seine Verkleinerer, obwohl sie das nicht offen eingestehen, an seiner Deutschheit Anstoss, — denn aus dieser Grunddeutschheit geht eben das hervor, was ihnen fatal ist: seine Poesie.

So teilt er das Schicksal aller ganzen Künstler, die ihrem ganzen Wesen nach zu vielseitig sind, als dass sie nicht immer irgendwo mit irgend einer ihrer Seiten Anstoss erregen müssten. Und nun gar in unserer Zeit, die das industrielle Prinzip der Teilung der Arbeit offenbar auch in der Kunst betätigt sehen möchte, wenigstens soweit das von wesentlich industriellen Geistern beeinflusste Kunstpublikum in Frage kommt, das seine Gunst fast ausschliesslich Spezialisten und Virtuosen zuwendet und gar nicht zu spüren scheint, welch schlechtes Zeugnis es damit seinem Kunstverstand ausstellt.



Fritz von Uhde. Skizze

Uhde aber ist als Künstler eine Vollnatur, ein künstlerisches Phänomen von ausgesprochenem Reichtum der Interessen sowohl wie der Mittel. Er konnte weder der Spezialist irgend eines Stoffgebietes sein, auch nicht dessen, das er mit besonderer Vorliebe bearbeitet hat, noch der Virtuos in irgend einer Technik. Er hat mit Schlachtenbildern begonnen, — phantastischen in Dorés Manier und solchen in der Art der alten Niederländer — hat Genrebilder gemalt, Interieurs,

Fritz von Uhde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

„Komm'. Herr Jesu. sei unser Gast!"

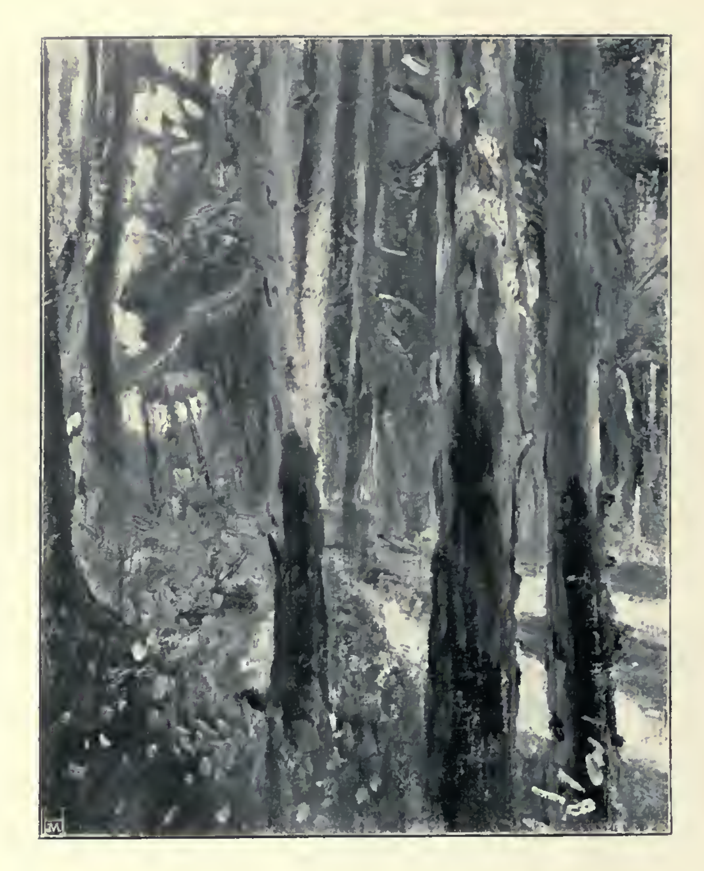


historische Figurenstücke, Porträts, Geschichten des Alten und Neuen Testamentes in bald lyrischer, bald dramatischer, bald ganz gelassen epischer Auffassung, hat reine Natureindrücke wiedergegeben, ist dem Reize des Lichtes nachgegangen von der vollsten Helle an bis zum Halbdunkel eines Stall-



Fritz von Uhde. Christusstudie

innern oder dem flackernden Scheine zweier Klavierkerzen, hat aber auch das zauberische Licht des Märchens aufgefangen, das er nirgends hat sehen können als in sich selbst. Das „Lichtproblem" geht durch seine ganze Kunst, und er hat kaum ein Mittel unversucht gelassen, es zu bewältigen. Von Munkacsy über Makart und Piloty weg zu den Pleinairisten und Impressionisten ist er alle Wege mitgegangen, die für ihn gangbar waren, zu dem Ziele, das immer s e i n Ziel war: das Glück seines Malerauges zu offenbaren durch Gestaltung einer immer poetisch erfüllten Schönheit.



Fritz von Uhde. Studie

Die Bewältigung des Handwerklichen war ihm, wie jedem wirklichen Künstler, eine Angelegenheit höchster Anstrengung und höchsten Vergnügens, — ganz gewiss nicht Nebensache, aber doch auch nie Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck. So konnte es ihm nicht darauf ankommen, irgend eine Ausdrucksweise virtuosenhaft zu kultivieren; er wurde nie von einer Technik abhängig, sondern entwickelte die Art seiner Kunstfertigkeit nach den Bedürfnissen der einzelnen Etappen seiner ganzen künstlerischen Entwicklung. Dass dabei das Interesse an rein technischen Problemen diese Entwicklung mit beeinflusste, ist sicher. Die Gleichgültigkeit etwa Böcklins oder Thomas oder auch Stucks gegenüber fremden technischen Bemühungen besitzt er nicht. Es ist vielmehr ein fast nervöser Drang in ihm, sich alles zu eigen zu machen, was die Entwicklung der malerischen Ausdrucksmittel irgendwie Wertvolles hervorbringt. Mit anderen Worten: er gehört zu jenen Meistern, die sich nie so sehr Meister dünken, dass sie nicht stets bereit sein sollten, zu lernen, — aber eben, wie Meister lernen: nicht einfach Fremdes übernehmend und nachbildend, sondern Fremdes mit Eigenem amalgamierend. Es ist das kein Zeichen von Schwäche, sondern der Beweis eines Überschusses an Kraft. Wer was lernen kann, zeigt, dass er noch jung ist. Lernen heisst erobern, seine Macht vermehren. Manche erblicken darin freilich einen Mangel an Originalität. Diese Leute müssten folgerichtig von Goethe sehr gering denken, da er selbst eingestanden hat, dass er es immer für sein gutes Künstlerrecht gehalten habe, sich fremde Manieren anzueignen, aber nur Wolfgang Menzel hat den Mut zu der gewaltigen Selbstblamage gehabt, es daraufhin auszusprechen, dass Goethe nur zu den Künstlern sekundärer Bedeutung gehöre. Dieser Wolfgang Menzel sei hiemit jenen geistreichen Köpfen als würdiger Schutzpatron empfohlen, die heute auf dem Gebiete der bildenden Kunst Grundsätze von ähnlicher Tiefe proklamieren. Uhde konnte und durfte im Sinne Goethes denken und handeln, weil es auch ihm nie darauf ankam, sich vornehmlich als Haupt einer neuen Schule durchzusetzen und seinen Ruhm darin zu finden, die Technik seiner Kunst in neue Bahnen zu lenken. Er hat die Bemühungen derer, die in der Hauptsache darauf aus sind, nie unterschätzt, — sonst hätte er nicht von ihnen gelernt, — er hat sie vielmehr lebhaft unterstützt, soweit sie ihm nicht, wie gewisse Ausläufererscheinungen des Impressionismus, mehr als Schrullen, denn als kräftige und gesunde Triebe erschienen, aber es ist ihm nie eingefallen, selbst darin aufgehen zu wollen. Eine Technik auf die Spitze zu treiben — selbst im guten Sinne des Wortes —, konnte einem Künstler wie ihm nicht als Hauptsache erscheinen, der von seiner

Persönlichkeit mehr zu offenbaren hatte, als die Qualitäten eines konsequenten Bekenners und Vervollkommners irgend einer Manier.

Es hängt dies aber nicht bloss damit zusammen, dass ihm die Ausschöpfung seines künstlerisch poetischen Wesens wichtiger erschien, als die Kultivierung bestimmter Ausdrucksarten, deren ihm offenbar keine allein völlig genügte, mit ihr alles auszudrücken, was ihn jeweils erfüllte, sondern es



Fritz von Uhde. Die Grablegung Christi

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

hat dies seinen Grund auch darin, dass er eine ganz und gar nicht radikale Natur ist. Konservativ ist er freilich ebensowenig. Man kann sagen, dass er im goetheschen Sinne Protestant ist, d. h. er protestiert ebenso sehr gegen den Stillstand, wie gegen den radikalen Überschwang in der Entwicklung. Das Nachbeten der Wahrheiten von gestern, dass Fussen und Verharren auf unveränderlichen Dogmen widerspricht einem kritischen Zuge seiner Natur, die, ähnlich der anderer hervorragender Menschen, die Wesensmerkmale einer Mischung aus germanischen und slavischen Bestandteilen zeigt, nämlich scharfes Urteil und die Kraft energischer Überzeugung bei einer gewissen leisen Neigung zur Hingabe an innige Mystik, — doch überwiegt bei ihm das Germanische sehr stark. Die Ablehnung jedes Radikalismus aus Tendenz, das Festbleiben gegenüber der Stromkraft spezifisch moderner Neigungen zum einseitig Übertriebenen, der Sinn für die Abdämpfung und Zurückhaltung strömender Kräfte im Augenblicke einer erreichten gewissen Höhe und Harmonie ist für das Vorwalten germanischen Wesens

in ihm besonders typisch, doch mag es sein, dass dieses Erbteil ausgesprochen deutschen Temperaments in ihm noch besonders verstärkt worden ist durch Erziehung und soziale Einflüsse. Uhde ist in der Kunst deutscher Protestant sowohl nach rückwärts wie nach vorwärts, und beide Male richtet sich sein Protestantismus gegen das Vorwalten romanischer Einflüsse. Als die moderne Bewegung in der Malerei einsetzte, vollzog sich ein sehr wichtiger Akt in der Kunstgeschichte, nämlich der bewusste Bruch mit der vorwiegend romanischen Tradition im Sinne der klassischen italienischen Malerei. Uhde hat diesen Bruch mit grosser Kühnheit auch auf dem Gebiete religiöser Stoffe vollzogen, indem er diese nicht allein mit deutsch protestantischem Geiste moderner Prägung erfüllte, sondern sie auch mit den Mitteln einer modernen Kunst darstellte, die bei ihm ausgesprochenermassen der Ausdruck deutscher Art sein wollten, obwohl sie auch ihm, über Liebermann her, von den Franzosen überkommen waren. Die Entwicklung aber, die Uhdes Kunst seitdem genommen hat, bedeutet einen Protest gegen die neue wesentlich französische Tendenz der Malerei als einer Kunst ausschliesslicher Augenreize. Mag er dadurch immerhin bei einigen in den Geruch des ästhetischen Rückschrittlers gekommen sein, — die Entwicklung der deutschen Kunst wird, so heilsam es ihr auch weiterhin sein mag, von der französischen zu lernen, es zeigen, dass für sie die Uhdesche Linie die richtige ist. Auch Uhde bestreitet keineswegs die hohe Qualität der französischen Malerei, auch er hat ein Auge für ihre Vorzüge und Bewunderung genug für die Folgerichtigkeit ihrer Grundsätze, aber er empfindet zu sehr als Deutscher, um zu vermeinen, es sei eine ästhetische Pflicht, diese Grundsätze ohne weiteres zu übernehmen. Die Kunst wird gewiss immer etwas Kosmopolitisches haben, und stets wird die Kunst der technisch am weitesten vorgeschrittenen Nation die Lehrmeisterin der übrigen sein, aber so gewiss jedes Land seine eigene Landschaft, seine eigenen Menschen, seine eigene Poesie hat, so gewiss muss seine Kunst, soll sie eigenen Wert bewähren, deutliche nationale Züge aufweisen. Vielleicht wird die deutsche Malerei als Ganzes rein ästhetisch nie mit der Malerei romanischer Nationen rivalisieren können, vielleicht bleibt uns, gemessen an der Fähigkeit z. B. der Franzosen zur raffinierten Ausbildung des Auges, immer ein Rest von Barbarei. Was würde aber daraus folgen? Etwa, dass unsere Maler sich trotzdem ausschliesslich darum bemühen sollten, für französische Eliteaugen zu malen oder lediglich bestrebt zu sein, das Lob derer zu gewinnen, die auch unter uns nichts verkünden, als das Glück französischer Augenweide? Wer das Glück hat, ungebrochen deutsch zu empfinden und den Zusammenhang mit deutscher Art und Kunst nicht verloren zu haben, die, so aufnahmefähig für Fremdes sie auch ist, sich in ihren Höhenerscheinungen doch stets nationalen Charakter bewährt hat, wer also z. B., um in einem alles zu sagen, das höchste deutsche Phänomen, Goethe, immer aufs neue mit Andacht sich vor die Sinne und in die Seele führt, der wird anders folgern. Zwar wird auch er sagen, dass es zu den wesentlichen Aufgaben heutiger deutscher Künstler gehört, durch Werke wahrhaft malerischer Art zur höheren Augenkultur der Deutschen beizutragen, aber er wird mahnen, dass dabei nicht das vergessen werde, was das Verhältnis des Deutschen auch zu den bildenden Künsten bestimmt: das Bedürfnis nach seelischer Erfüllung, nach Innerlichkeit, nach Poesie, und er wird eher einen Verstoss gegen den raffinierten Geschmack lässlich finden, als eine Missachtung dieses Bedürfnisses, das eine schöne Auszeichnung deutscher Art ist.

Fritz von Uhde pinx.

Predigt am See





Fritz von Uhde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

„Lasset die Kindlein zu mir kommen!"

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

Wir wollen gewiss nicht wieder eine Malerei haben, die lediglich gemütlich ist und dem Auge nichts bietet, wir wünschen vielmehr eine grosse deutsche malerische Kunst herbei, die reine Schönheitswerte beschert und unsere Augen überschwenglich geniessen lässt, aber sie soll dennoch mehr als Augenweide sein: sie soll deutsche Seelenwerte schön gestalten, sie soll malerisch dichten. Wir wollen deutsche Bilder, das heisst deutsche Gedichte in Farben.



Fritz von Uhde. Legende vom heil. Tobias
(Originalgemälde aus der Hof-Kunsthandlung A. Riegner in München)

Diese Formel will nicht flach verstanden sein. Die Worte Bild und Gedicht enthalten ästhetische Forderungen von höchster Schwierigkeit, — und auch das Wort deutsch deutet Tiefe an.

Im Rahmen dieses Aufsatzes haben wir es nicht nötig, sie theoretisch zu erklären. Indem wir in grossen Zügen das Werk Uhdes betrachten, tritt uns ihr tiefster Sinn leibhaft entgegen. Es sind jetzt gerade fünfundzwanzig Jahre her, seitdem er zum ersten Male vor die grosse Öffentlichkeit getreten ist. Es geschah im Pariser Salon von 1880, und das dort ausgestellte Bild nannte sich „La chanteuse“. Im Jahre 1881 sah derselbe Salon „Les chiens savants“. Die Nürnberger Ausstellung brachte 1882 „Das Familienkonzert“. Das waren noch keine deutschen Bilder im eigentlich Uhdeschen Sinne. Sie kamen auf dem Umwege über Munkacsy von den Alten her, das

„Familienkonzert“ zumal gemahnt, wenigstens auf der Krauskopfschen Radierung, an alte Holländer von der Art Jan Steens etwa. Dass die gleichfalls von Krauskopf radierte „Lachende Alte“ mit dem Bierkrug (1881 gemalt) eine in München geborene Enkelin der Hille Bobbe des Frans Hals ist, sucht sie durchaus nicht zu verleugnen, aber, sähe man es ihr nicht an, dass ihre vergnügte Miene auf die angenehme Nachbarschaft des geräumigen Trinkgeschirres zurückzuführen ist, so würde man glauben dürfen, sie lache über die profunden Kunstkenner, die aus ihrer und der anderen früheren Arbeiten Existenz her die erstaunliche Meinung gewonnen haben, dass Uhde im Grunde immer



Fritz von Uhde. Studie



Fritz von Uhde. Skizze

ein Schüler Munkacsys und der alten Holländer geblieben sei. Die Wahrheit ist, dass Uhde, als er die Reiteroffiziersuniform ausgezogen hatte, um sich ganz der Malerei zu widmen, der er aber schon vor seiner Offizierszeit zugetan gewesen war und in der er sich auch als Offizier mit dem ganzen Ungestüm eines durch keine Akademie verkrümmten Talentes versucht hatte, — die Wahrheit ist, dass der zweiunddreissigjährige Fritz von Uhde, wie er an das eigentliche Studium seiner Kunst ging, sich natürlich zum Lernen an die Meister wandte, die zu jener Zeit das Höchste der Malerei zu leisten schienen, und dass er, wie sie, der Überzeugung lebte, es sei vor allem ein möglichst naher Anschluss an die alte Kunst zu suchen. Und von der alten Kunst sagte ihm wohl die holländische am meisten zu. Diese Periode



Fritz von Uhde. Studie

einer wesentlich unselbständigen Schülerschaft dauerte indessen nicht lange. Schon im Jahre 1882 ging ihm vor Liebermanns „Schusterwerkstatt“ im eigentlichsten Sinne das Licht auf. Die Jahre 1882 und 1883 sind seine fruchtbarsten Studienjahre gewesen. Damals konnte es wohl scheinen, als sei es sein Ehrgeiz, ein zweiter Liebermann zu werden, wenngleich die hervorstechendste Leistung aus diesen Jahren, die „Trommelübung“, in der Komposition bereits deutlich von Liebermanns Art abwich. Ein „Bild“ ist diese Arbeit aber trotzdem nicht, und der Dichter Uhde, d. h. der ganze Uhde, ist überhaupt in den Arbeiten dieser heftigen Arbeitszeit nur andeutungsweise wahrzunehmen. Alle diese Studien, auch wenn sie sich Bilder nannten, waren im Grunde Schularbeiten, gemalte Demonstrationen, Manifeste der „neuen Richtung“, hervorgegangen aus einem fast stürmischen Gefühle der Befreiung von übernommenen Regeln, die eine persönliche Kunstübung nicht zugelassen hatten, und aus einem wahren Glücksgefühle, nun den rechten Weg und die Probleme gefunden zu haben, die das moderne Malerauge mit der ganzen Fülle und Frische des noch Unversuchten zeigten. Daher kam es, dass diese Arbeiten trotz ihrer Unfertigkeit im eigentlich künstlerischen Sinne so stark und auf die Augen so erfreulich wirkten. Heute erkennen wir das Erfreulichste an ihnen darin, dass sie sich aus der damals im allgemeinen üblichen farbig nüchternen, mehligen Hellmalerei durch ein resoluteres Kolorit und einen grösseren Reichtum an Tönen hervor-

heben und im Figürlichen schon etwas mehr verraten, als wahlloses Abschreiben der Zufälligkeit. Man kann sagen: Uhde hat in diesen Jahren Material für den begnadeten Winter 1883—84 gesammelt, indem er sich selbst sammelte zu seinem ersten Bilde, das das erste in der Reihe seiner grossen deutschen Gedichte in Farben ist: zu der köstlichen Komposition „Lasset die Kindlein zu mir kommen". — Zeigten die Studien der vergangenen Jahre, wovon er sich freigemacht hatte, so lässt sich hier bereits ganz erkennen, wozu er sich befreit hatte. — Ecce poëta! So setzt sich die Poesie tiefsten Gefühles, innigster Liebe, lieblichster Unschuld in Licht und Farbe um, so gestalten sich Gedanken schmucklos zu unvergesslicher Eindringlichkeit.



Fritz von Uhde. Studie



Fritz von Uhde. Studie

Wir können heute davon absehen, den Künstler deswegen zu rechtfertigen, dass er seinen Christus in einer heutigen Dorfschule zwischen heutigen deutschen Kindern weilen lässt. Fast begreifen wir es nicht, wie dieser naheliegende Gedanke, der nur vielleicht allzu unmodern religiös ist, den heftigsten Widerspruch erregen konnte — aus Religion. Nun, da die ganze grosse Reihe der Uhdeschen Evangelienbilder vor uns steht, erkennen aber auch wir selbst erst ganz deutlich, dass wir in Uhdes Evangelienmalerei christliche Kunst zwar modernen, aber dennoch grossen Stiles besitzen, — vielleicht die letzte wirklich christliche Kunst und zwar protestantischer Art. Durch diesen Umstand wird das Phänomen noch erstaunlicher, erscheint die poetische Genialität Uhdes noch mächtiger.



Fritz von Uhde pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München

Das heilige Abendmahl





Fritz von Uhde pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Frauen vom Grabe kommend



Der kirchliche Protestantismus ist gewiss keine wesentlich künstlerische Erscheinung. Es ist kein Zufall, dass er einmal in Bilderstürmerei ausartete, und er hat, ein paar schöne Kirchenlieder ausgenommen, so gut wie gar keine poetischen Früchte gezeitigt. Die Nachblüte in Uhde erscheint geradezu wunderbar, und man fühlt sich zu Zweifeln gedrängt, ob denn diese Bilder wirklich aus religiösem Antriebe entstanden sind und ob sie nicht vielleicht am Ende



Fritz von Uhde. Am Gartenzaun

doch ihre Existenz anderen Umständen verdanken. Als sie erschienen, konnte man häufig genug das Wort Sozialismus zu ihrer Kennzeichnung vernehmen, wie ja der ganzen rein naturalistischen Phase in der Entwicklung der modernen Kunst nach der Meinung damaliger Kunstrichter etwas Sozialistisches anhaftete. Andere wieder führten die Uhdesche Evangelienmalerei auf Sucht nach Originalität zurück und noch andere wollten in ihr den Ausdruck einer nüchternen verstandesmässigen Sinnesart erblicken, die nicht im stande sei, Gegenstände von mystischer Tiefe anders darzustellen, als rationalistisch.

Es verlohnt sich wohl, dieser Frage etwas nachzugehen, denn es handelt sich bei Uhdes religiöser Malerei ganz gewiss um eine der grössten Erscheinungen der zeitgenössischen Kunst,

die es verdient, auf ihre Untergründe untersucht zu werden, und im Gesamtwerke des Meisters bedeutet sie entschieden den Kern.

Überblicken wir zuerst einmal die ganze Folge der Uhdeschen Bilder, die religiöse Stoffe darstellen, so ergeben sich drei Gruppen. Die Hauptgruppe umfasst die Bilder, die die Gestalt Christi zum Mittelpunkt haben, dann folgt eine Gruppe mit Maria als Hauptfigur und schliesslich gibt es noch eine wesentlich kleinere Anzahl von Bildern aus der Biblischen Geschichte des Alten Testamentes.

Anfangs erscheint Uhde ganz von der Aufgabe der Christus-Darstellung erfüllt. Auf „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ folgen schnell hintereinander (1884—1886) „Die Jünger von Emmaus“, „Komm Herr Jesu, sei unser Gast“, „Das Abendmahl“, „Die Bergpredigt“ (einige davon schon damals in veränderter Fassung wiederholt). Der Winter 1887—1888 sah den Meister mit dem ersten grossen Bilde der zweiten Gruppe beschäftigt, das das Hauptbild dieser Gruppe bleiben sollte, mit der „Heiligen Nacht“. Im Winter 1888—1889 werden die Seitenflügel dieses Bildes ganz neu hergestellt und im Mittelbilde wird die Hauptgruppe, Maria mit dem Kinde, übermalt. Die nächsten Jahre, bis 1891, gehörten dem Maria-Thema. Im Winter 1889—1890 entsteht „Der Gang nach Bethlehem“ (1890 zweimal wiederholt), 1890 bringt zwei Fassungen des „Heiligen Abends“, 1891 die „Flucht nach Ägypten“, „Ostermorgen“ („die drei heiligen Frauen vom Grabe kommend“) und eine weitere, ganz anders gefasste „Flucht nach Ägypten“.



Fritz von Uhde. Studie

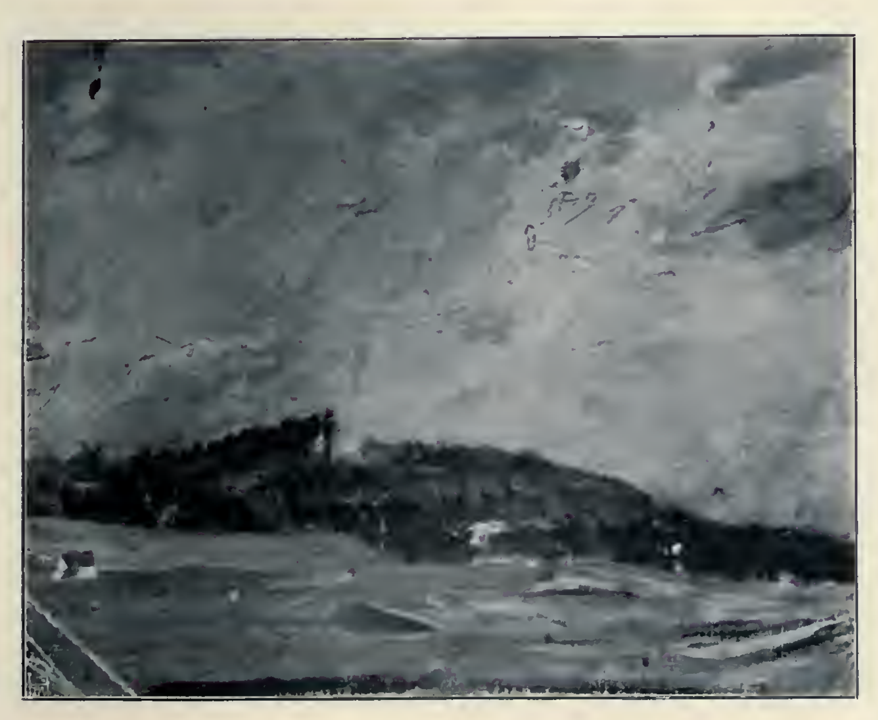
Diese Jahre: Winter 1883—1891, umfassen die Periode des konzentriertesten Schaffens in der Werkzeit Uhdes. Während er in jener schnellen Folge seiner Meisterwerke über das Thema Christus sonst überhaupt nur noch Studien und ein paar kleine Bilder hervorbrachte, ausschliesslich darauf bedacht, den Heiland immer aufs neue und in der Tat immer neu zu gestalten, finden wir für die Zeit, als er die Marienbilder schuf, den charakteristischen Umstand, dass er zwar neben diesen noch eine Reihe entzückender anderer Bilder malte, aber ausschliesslich Bilder, die Frauen und Kinder, oft Frauen mit Kindern, darstellen. Das Jahr 1892 beginnt mit der köstlichen „Verkündigung bei den Hirten“, einem Evangelienbilde

ohne Christus und Maria, und bringt des weiteren eine Nachlese aus beiden Gruppen. Aber nur eines dieser Bilder reicht ganz an die früheren heran, der „Ostermorgen" („Weib, was weinest du"), und dieses Bild stammt, was kein Zufall ist, in seinen Anfängen aus der Zeit der grossen Konzentration.



Fritz von Uhde. Der Wächter des Hauses

Es ist ja klar, dass auf die gewaltige Kraftanspannung jener reichen Jahre eine Pause folgen musste. Ein so intensives Schaffen aus dem Innersten heraus, so voll von Gestaltung, so reich an Nüancen, könnte selbst eine nachfolgende Erschöpfung begreiflich erscheinen lassen. Schnell fertig, wie unsere Zeit mit dem Urteil zu sein pflegt, hat es auch nicht an Stimmen gefehlt, die, fast mit dem Tone der Genugtung, erklärten: jetzt ist er fertig, er hat sich ausgegeben. In der Tat war auch ein Schluss eingetreten. Eines jener ergreifenden Schauspiele im Leben grosser Künstler war zu seinem schönen Abschlusse gelangt, in denen wir Zeuge sein dürfen, wie ein schöpferisches, d. h. also poetisches Genie, mit einem grossen Stoffe ringt, ihn von allen Seiten angreift, nie zufrieden mit dem Erreichten, bis er in der Folge des Ganzen wirklich dargestellt erscheint, aus e i n e m Gusse bei aller Vielfältigkeit in der Gestaltung. Die Christus- und Marien-Bilder dieser seiner wie nach einem dramatischen, einheitlichen Plane schaffenden grossen Zeit sind wie e i n grosses Werk, voll innerer Bewegung, aber getragen durch e i n e n Zug, zusammengehalten durch e i n e n Stil. Dies konnte sich nicht wiederholen bei einem Meister, der, wie Uhde, aus innerem Antriebe schafft und nicht aus Spekulation. Er hatte, und damit kommen wir auf die Unter-



Fritz von Uhde. Landschaftsstudie

gründe seiner religiösen Malerei, einen vollkommenen Ausdruck seines Verhältnisses zum Christus- und Maria-Thema gefunden, den Ausdruck, der dem Gemütszustande voll entsprach, in dem er sich befand, als er, wie aus einer Inspiration heraus, sich unwiderstehlich zu diesen Stoffen hingetrieben fühlte. Ein solcher Gemütszustand intensivster Erfülltheit von einem Thema muss



Fritz von Uhde. In der Laube

natürlich sein Ende dann finden, wenn er voll ausgesprochen, ganz gestaltet ist. Diese Bilder sind Offenbarungen eines Malerpoeten, der, wie er sich im vollen Besitze seiner künstlerischen Mittel fühlte, nicht aus Originalitätssucht, nicht aus einer modernen Tendenz, nicht aus rationalistischer Konstruktion, sondern aus der triebhaften Sicherheit innerlichster Wesenskräfte vor die Aufgabe gestellt ward, die eben seine Aufgabe war. Wäre Uhde nach der neuesten ästhetischen Formel der „reine" Maler, so würde auch er Impression auf Impression vermittelt haben in immer gesteigerter Unmittelbarkeit der Technik, aber diese Formel stimmt eben nicht auf ihn. Er sah nicht bloss Schönheit um sich, die gemalt sein wollte, sondern in ihm war etwas, das zur Erscheinung in dieser Schönheit drängte. Auch er war „innerlich voll Gestalt", und diese Gestalt war Christus,



Fritz von Uhde pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München

Am Ostermorgen





Fritz von Uhde pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Christi Himmelfahrt



war Maria, war Hoheit, Güte, Liebe, Niederneigen und Aufrichten. Es ist dies gewiss merkwürdig genug, wenn man bedenkt, in welcher Zeit diese grosse Messiade in Farben gedichtet worden ist. Es war dieselbe Zeit, in der Nietzsche sein gewaltiges antichristliches Gedankengebäude aufzurichten begann. Aber es war auch die Zeit des erstarkenden sozialen Gedankens. Von diesem mag auch Uhde beeinflusst worden sein, aber der eigentliche Grund zu seinem mit wahrer Leidenschaft unternommenen Werke liegt tiefer. Es ist gewiss richtig, dass die naturalistische Bewegung in den Künsten nicht nur wie eine Parallelerscheinung zu der damals mächtig anschwellenden sozialistischen Strömung aussah, sondern zu einem guten Teil wirklich mit ihr zusammenhing. In dem Hinwenden der Maler, Bildhauer, Dichter zum vierten Stande, in der Armeleutmalerei und Armeleutdichtung lag auch eine Portion Gesellschaftskritik. Aber gerade am wenigsten bei Uhde. Seinen Bildern fehlt jede Tendenz, jedes anklägerische Pathos. Der Schrei „So kann es, so darf es nicht fortgehen!" wird aus seinen Werken nicht vernommen. Er stellt die Armut nie krass dar, nie als eigentliches Elend — hoffnungslos. Sie erscheint bei ihm vielmehr stets verklärt, von Innen her erleuchtet durch inbrünstige Hoffnung, durch Glauben. Die Schwere des Lebens ist da, aber der Geist der Schwere ist ausgetrieben durch die Gegenwart des Heilands. So geschieht auf jedem dieser Christusbilder ein Wunder: die Überwindung der Materie durch den Geist. Das Elend wird vergessen über der Gegenwart eines göttlichen Menschen. Aus der Klage wird Andacht. Nirgends ist eine heftige Geste, nirgends eine geballte Faust, nirgends stürmische Bewegung, kein Auge blickt wild, kein Mund verzerrt sich in Hass oder Gier: Gottes Ruhe ist da in Gottes Sohn. — Ist es wirklich der Sohn Gottes? Wir dürfen mit Faust antworten: Nenn's Gott! Nenn's Liebe! Die Religiosität Uhdes lässt sich nicht theologisch umschreiben, — es ist die Religiosität eines



Fritz von Uhde. Studienkopf

poetischen Künstlers. Aber: es ist Religiosität, denn es ist der Glaube an die göttliche Kraft des Menschen, über sich hinauszufühlen, der Glaube an die Macht des Gemüts, sich über alle Not und Schwere wegzusetzen in eine mystische, rein innerliche Harmonie, der Glaube an die Wundertäterin Liebe, der Glaube an den Glauben, der selig macht. Was diesen Glauben als wesentlich protestantisch erscheinen lässt — nicht im Sinne des kirchlichen Protestantismus freilich —, ist seine Beschränkung auf innerliche Wirkungen, sein Verzicht nicht bloss auf allen äusserlichen Prunk, sondern überhaupt auf alle direkte äussere Erscheinung. Dieser Christus — selbst freilich ein Wunder — wirkt nie durch handgreifliche Wunder, nach Art katholischer Heiliger etwa, sondern lediglich durch seine Gegenwart und sein Wort. Es ist in ihm in höchster Potenz jenes



Fritz von Uhde. Kinderporträts

begnadete Menschentum dargestellt, das uns auch heute noch zuweilen erscheint in Gestalt von Menschen, die einen solchen Überschuss an liebevoller, gütevoller, alles umfassender Gemütskraft besitzen, dass ihre Gegenwart, selbst ihre wortlose Gegenwart schon, beruhigend, friedestiftend, schlichtend wirkt. Eine solche Menschlichkeit, getragen vom höchsten Pathos des Glaubens an sich und seine Berufung, ausgestattet mit einer unerhörten Kraft, sich mitzuteilen, sich in andere Menschen wirkend zu projizieren, und erfüllt, ganz und gar beseelt von dem Drange, die Heilswahrheit seines eigenen



Fritz von Uhde. Bildnis

begnadeten Wesens der ganzen Menschheit als Heilswahrheit nicht nur zu verkünden, sondern sie ihr zu beweisen durch den höchsten Beweis, dessen ein Mensch fähig ist, durch die Hingabe dafür in den Tod, — eine solche Menschlichkeit war es gewiss, die Christus auszeichnete und ihn als mehr als Mensch, die ihn als Gottes Sohn erscheinen liess. Zu wissen, dass ein solcher Mensch gelebt hat, zu wissen, dass das Leben und Wirken eines solchen Menschen, der keine Macht besass ausser der seines Gemütes, umgestaltend auf die ganze Gesittung des Teiles der Menschheit gewirkt hat, zu dem wir gehören, — das ist wohl eine Gewissheit, die einen tief angelegten Menschen mächtig ergreifen und ihn, wenn er ein Künstler ist, antreiben muss, sie mit den Mitteln seiner Kunst zu gestalten. Dies hat Uhde getan. Und er tat damit etwas, was vor ihm nicht geschehen ist. Denn vor ihm ist diese reinste, innigste Menschlichkeit nie gemalt worden, sondern immer Christus als das Haupt der Kirche. Es konnte wohl auch erst in unserer Zeit geschehen. — Ähnlich verhält es sich mit Uhdes Marienmalerei. Aber doch nicht ganz so. Denn Maria ist auch vor ihm oft genug schon in reinster, innigster Menschlichkeit gemalt worden, entkleidet aller Attribute der katholischen Himmelskönigin. Nur erhielt sie dafür andere Attribute, die mit der Frau des Zimmermanns, die ihr Kind in einem Stall zur Welt bringen musste, nichts zu tun haben. Sie wurde zum Inbegriff lieblicher, mütterlicher Schönheit der Frau. Das geschah ganz romanisch naiv, und wir verdanken diesem unmittelbaren Ausdrucke des Schönheitsempfindens der begabtesten Augen und Hände einer ästhetisch wunderbar begabten Rasse die allerköstlichsten Werke, von den primitiven herauf bis zu den überreifen. Mit diesen Madonnen hat Uhdes Maria gar nichts zu tun. Sie ist keine Madonna, denn der Protestant Uhde kennt diesen kirchlichen Begriff „unserer lieben Frau“ nicht, in dem sogar ein Stück Erotik, und nicht bloss mystischer Erotik, steckt. — Auch hier war es im allerschlichtest Menschlichen das Wunderbare, das ihn anzog. Maria,



Fritz von Uhde. Mädchen am Wasser (Studie)

die Mutter, erscheint ihm nicht als Inbegriff der Schönheit, sondern als Inbegriff der liebevollen Hingabe der Frau an die Mutterschaft. Diese Liebe und Hingabe ist keine Ausnahmeerscheinung, wie die Liebe und Hingabe Christi, hier liegt das Wunderbare darin, dass es die Regel ist, denn in einer Welt, die das Selbstvergessen für ein anderes Wesen sonst nicht eben als Regel übt, erscheint die Liebe der Mutter, die von Anfang an ein Aufopfern ist, wie ein Wunder. Auch hier sind Gemütskräfte innigster und köstlichster Art am Werke, die nur der



Fritz von Uhde. Mädchen mit Hund

Oberflächliche herabzusetzen glaubt, wenn er sie als triebhaft bezeichnet. Für einen Maler von so ausgesprochen lyrischem Poesiegehalt wie Uhde musste die Mutterliebe, das Verhältnis von Mutter und Kind im umfassendsten Sinne, ein bevorzugter Gegenstand werden, und erst recht dann, wenn es sich um eine Mutter handelte, deren Liebe und Leiden zu einem mystisch inbrünstig empfundenen Symbol aller Mutterliebe und allen Mutterleids geworden ist. — Trotzdem hat Uhde diesen Gegenstand in seiner ganzen erhabenen Holdseligkeit nur einmal, da aber mit gleicher Vollkommenheit wie seine Christusdarstellungen gestaltet: in der „Heiligen Nacht". Es ist vielleicht das allerbedeutendste seiner Werke, gleich vollendet als Malerei wie tief als Poesie. Eine glückliche Fügung hat es gewollt, dass es in die schöne Sammlung gekommen ist, die das klassische Höhenwerk italienischer Madonnenmalerei, Raffaels sixtinische Madonna, bewahrt. Der Deutsche



Fritz von Uhde pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Abschied des jungen Tobias





Fritz von Uhde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Töchter des Künstlers



wird nach dem Genusse der göttlichen Schönheit dieser romanischen Offenbarung mit nicht geringerer Andacht und Ergriffenheit das kostbare Werk des vaterländischen Meisters betrachten, und er wird dabei vielleicht eine Antwort auf die Fragen finden, die zu Beginn dieses Aufsatzes aufgestellt worden sind.

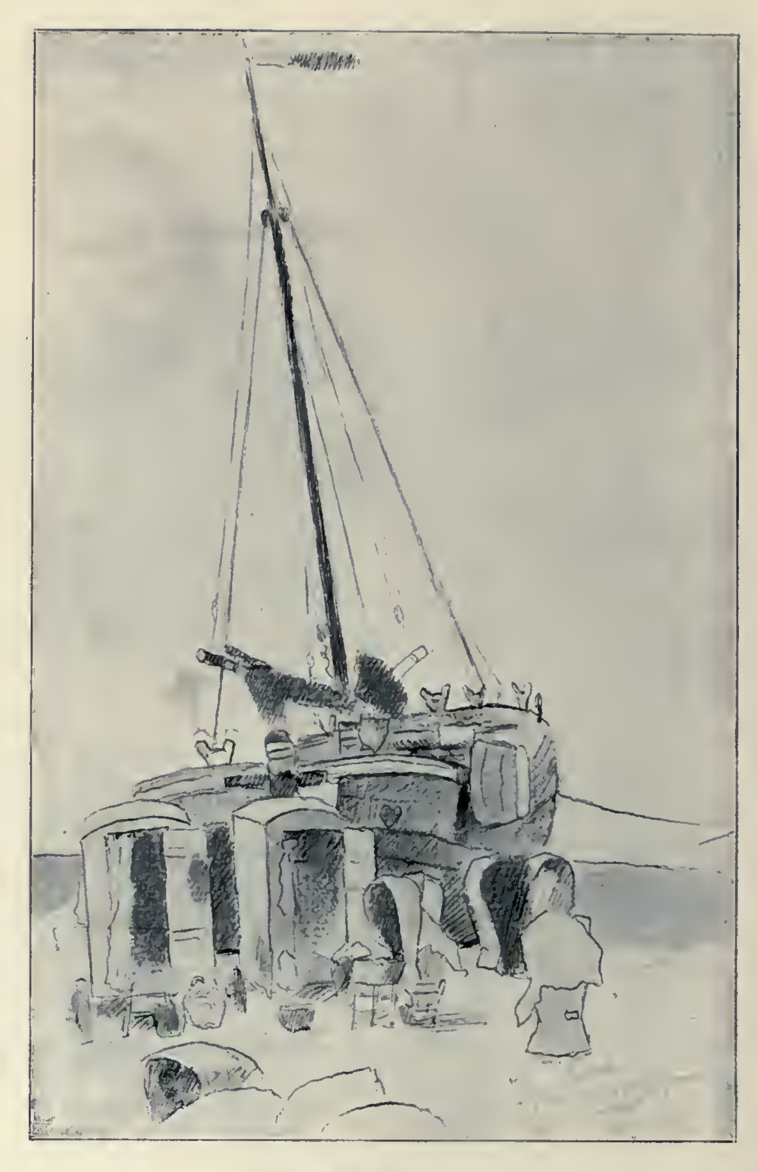
Die späteren Werke Uhdes, die Stoffe des Neuen Testamentes behandeln, sind nur zum



Fritz von Uhde. Abendmusik

Teil denen aus seiner religiösen Hauptzeit ganz wesensähnlich. Dies zeigt sich schon in ihrem veränderten äusseren Ausdruck. Bilder wie „Grablegung" und „Die um Christi Mantel würfelnden Landsknechte" berühren fast wie Versuche mit fremden Mitteln. Auch die „Himmelfahrt", so schön sie ist, hat einen fremden Zug. Der Kopf Christi erscheint fast barock, und die aufgeregte Bewegung in der glänzend komponierten und reizvoll beleuchteten Gruppe mutet im Zusammenhang mit den übrigen Werken des Meisters beinahe theatralisch an. Schon die Wahl des Stoffes muss befremden. Dieses äusserliche Wunder stimmt gar nicht zu Uhdes Heiland. Das Bild könnte in einer katholischen Kirche hängen. Wenn man es mit dem lieblichen deutschen Märchen,

der „Verkündigung bei den Hirten“, vergleicht, das früheren Datums ist, wird der Unterschied sprechend klar. Man kann aus dieser Vergleichung vielleicht den Schluss gewinnen, dass stark dramatische Bewegung der Kunst Uhdes nicht ganz gemäss ist, sobald die Bewegung sich nicht wesentlich innerlich äussert, wie bei der „Verkündigung“. Das Ergriffensein stellt kaum ein anderer so vollendet dar, wie Uhde, — die ergriffene Geste liegt ihm fern. Er ist der grosse Meister gesammelter Seelenzustände. Auch das ist typisch für den Protestanten, dessen Kirche eine Predigtkirche ist. Wie lauschen die Hörer auf der „Bergpredigt“ ergriffen, wie hängt das Fischervolk auf der „Seepredigt“ an den Lippen des Heilands. (Auch dieses Bild stammt aus späterer Zeit, ist aber ganz im Geiste der früheren.) — Eine besondere Stellung nimmt dann wieder „Christus und Nikodemus“ ein. Hier handelt es sich um



Fritz von Uhde. Studie



Fritz von Uhde. Trommelübung (Studie)

einen ganz unpoetischen Gegenstand: Lehre. Der „reiche Mann“ will „überzeugt“ werden. Er hat den besten Willen, und Christus geht darauf ein. Aber der Heiland wird dabei zum Pastor. Man muss sich wundern, dass dieses Bild nicht populär geworden ist. Es ist von einer bedenklichen Deutlichkeit und Nüchternheit. Auch die „Krankenheilung“ hat nicht die tiefe, reine und ruhige Wirkung der früheren Christusbilder. Hier wird, was sonst gar nicht Uhdes Art ist, zuviel erzählt, zuviel Detail beigebracht. Im Grunde ist sie sowohl wie „Christus und Nikodemus“ mehr Illustration, als Bild. — Ganz Poesie und Stimmung aber sind bei aller Novellistik, und wie sehr sie auch vom eigentlichen Stile des Meisters



Fritz von Uhde. Lesendes Mädchen

abweichen, die beiden Dreikönigsbilder, die in diesen Heften ihre Wiedergabe finden und zu denen noch ein paar andere des gleichen Themas gehören. Sie haben etwas deutsch-altmeisterliches, märchenhaftes und beweisen, wie reich an poetischer Gestaltung dieser grosse Künstler ist. Es sind auch malerisch höchst köstliche Stücke, zumal der „Stern von Bethlehem". Wie ist hier das Schneelicht gemalt, die feuchte, wie mit Silber durchsetzte Luft, und wie märchenhaft bei aller „Richtigkeit" blinken darin die Metallteile an Mensch und Tier, wie „sprechen" die Farben an den Gewändern. Man muss das Gefühl für deutsche Kunstwerte schon ganz und gar verloren haben, wenn man angesichts einer solchen echt malerischen Poesie ein Bedauern darüber empfinden kann, dass Uhdes Kunst nicht allewege bei den französischen Rezepten geblieben ist. Viel eher möchten wir es bedauern, dass sie nicht noch viel öfter Stoffe aufgesucht hat, in denen das Märchenhafte so vorwiegt wie hier, wo, wie in deutschen Märchen immer, im Rahmen der Wirklichkeit sich etwas Wunderbares schön und schlicht wie etwas Selbstverständliches begibt. Der „Stern von Bethlehem", der den drei Königen aus dem Morgenlande den Weg durch deutschen Winterwald zu einer niederen Hütte weist, in der die Krippe des Viehs zur Wiege dessen geworden ist, der alle Last des Leidens und Irrens überwinden will mit nichts als Liebe, — dieser wundersame himmlische Leitstern über irdischer Unzulänglichkeit wird niemals aufhören, Künstlern von deutschem Schrot und Korn, von deutscher Seele und — sprechen wir das verpönte Wort ruhig und stolz aus — von deutscher Sehnsucht vorzuleuchten. Es ist sehr billig, seinen Witz daran zu üben mit der Formel, dass das deutsche Gemüt sich immer dort einstelle, wo es an künstlerischer Kraft fehle; — es ist billig, wie aller Witz, der sich über Dinge mokiert, die er nicht begreift. Die deutsche Kunst aber würde die Verachtung ihrer witzigen Gegner erst dann, und dann



Fritz von Uhde. Studie

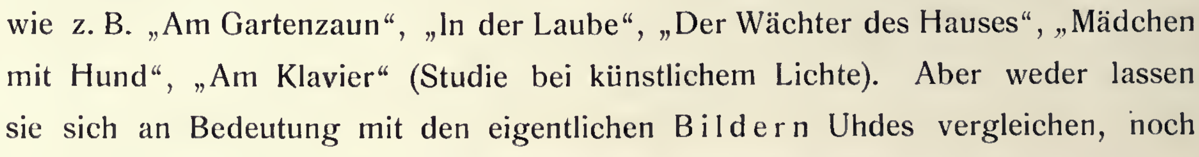


Fritz von Uhde. Skizze

wirklich, verdienen, wenn sie sich durch solche Witze beirren liesse.

Dem deutschen Meister, dem diese Zeilen gelten, ist es hier und da zum Vorwurfe gemacht worden, er habe sich in der Tat zuweilen von seinem eigentlichen Wege abdrängen lassen. Man sagte, sein Ehrgeiz, die Begierde, zu zeigen, dass er hinter keiner zeitgenössischen Erscheinung zurückzutreten brauche, habe ihn verleitet, sich allzu verschiedentlich und auch in Manieren zu versuchen, die ihm nicht gemäss seien. Dieser Vorwurf ist vielleicht gerechtfertigt angesichts eines Bildes, wie die „Grablegung Christi“, die sich innerhalb des Uhdeschen Gesamtwerkes in der Tat fremdartig ausnimmt. Unberechtigt ist er aber sicherlich gegenüber den rein impressionistischen Arbeiten des Meisters, wie wir deren zumal aus seiner letzten Zeit mehrere besitzen, wie er sie aber immer nebenbei hervorgebracht hat. Ihre Stellung innerhalb seines Gesamtschaffens ist die von Studien, aber von sogleich bildmässig angelegten Studien, wie es bei einem Maler nicht anders sein kann, dem, wie Uhde, bildmässige Raumabwägung zum natürlichen Bedürfnisse geworden ist.

Diese Studien, auch die aus der Zeit seiner Rekonvaleszenz, sind von grossem malerischen Reize. Es sind sehr interessante und virtuose Schulbeispiele impressionistischer Malerei darunter,



wie z. B. „Am Gartenzaun“, „In der Laube“, „Der Wächter des Hauses“, „Mädchen mit Hund“, „Am Klavier“ (Studie bei künstlichem Lichte). Aber weder lassen sie sich an Bedeutung mit den eigentlichen Bildern Uhdes vergleichen, noch auch mit den Arbeiten der Künstler, deren ganzes Streben sich in der restlosen Darstellung von Impressionen erschöpft. Gemessen an den Vollwerken Uhdes fehlt es ihnen an Gehalt, gemessen an den durchgeführten Werken der Impressionisten fehlt es ihnen an der festen



Fritz von Uhde. Skizze



Fritz von Uhde. Studie



Fritz von Uhde. Des Künstlers Töchter

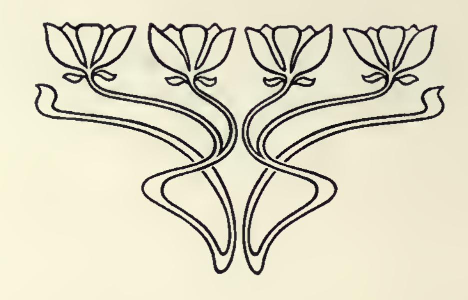
Originalgemälde im Besitze der Kunsthandlung H. L. Neumann Nachf. (A. Demeter) in München

malerischen Haltung und vollen Ausgeglichenheit. Es sind eben Studien. Nicht Studien zu bestimmten Bildern — woran man nur bei der „Legende vom heiligen Tobias“ denken könnte —, sondern ganz im allgemeinen. Notizen von Eindrücken, mehr oder weniger ausgeführt, Versuche, gewisse Licht- und Farbenreize in ihrer ganzen augenblicklichen Intensität schnell festzuhalten, Übungsstücke eines Meisters, der wohl weiss, dass er immer und immer wieder danach trachten muss, sich an der Natur zu messen und seinen Besitz an Anschauung zu bereichern. Sie sind höchst kennzeichnend für den „absoluten Maler“, der in dem Maler-Poeten Uhde ebensowohl steckt, wie in irgend einem der impressionistischen Meister, — nur, dass in ihm eben noch etwas mehr steckt, ein Plus, das auch die ungenierteste Rabulistik nicht zu einem Minus machen kann. Denn es bleibt ein Plus selbst dann, wenn ihm, dem Höheren, in bewusster Erkenntnis des Wesentlichen etwas absolute Malerei meistermässig geopfert wird in Werken, bei denen es auf mehr ankommt, als bei Studien.

Ein solches Werk geht jetzt unter Uhdes Händen seiner Vollendung entgegen, wiederum ein Werk religiösen Inhalts, das erste von ihm, das seine Entstehung einem Auftrage durch eine

Kirchenbehörde verdankt. Seine Anlage verrät den sichersten Sinn für monumentale Wirkung, ohne dass es deswegen in Äusserlichkeit und Pose aufginge. Es stellt die Erscheinung Christi unter einer Schar Harrender dar. Ein dunkler Raum voller Menschen, die inbrünstig der Erleuchtung harren, wird milde erhellt von dem warmen Lichte, in dem Christus unter sie tritt. Sein violettes Gewand, etwa vom Tone der Herbstzeitlose, ist die farbige Vermittlung zwischen dem Kellerdüster und dem Lichte, das den Heiland, den Lichtbringer, begleitet. Dieser Heiland, der das Licht selber ist, braucht keine Gloriole. Das himmlische Licht ist in dem gütig ruhigen Blicke seiner Augen. So bringt auch hier Uhde den religiös-poetischen Gehalt seines Vorwurfs auf zweierlei Weise zur Anschauung: einmal rein malerisch durch den aufgelösten Gegensatz von Hell und Dunkel und dann durch den seelischen Ausdruck seiner Figuren in Miene und Haltung.

Die Konzentration, die die Darstellung dieses von echt Uhdeschem Geiste erfüllten Vorganges erfordert, stellt hohe Anforderungen an die Kraft des kaum genesenen Meisters, aber er zwingt sie sich ab als der echte Streiter mit dem Engel Gottes: der Kunst, der er ist. „Ich lasse Dich nicht, Du segnetest mich denn“.





A. v. Menzel. Selbstbildnis

ADOLPH VON MENZEL

EIN GEDÄCHTNISBILD

VON

FRANZ HERMANN MEISSNER

Das Land zwischen Elbe und Oder, das seit alters von seiner Urhauptstadt die Mark Brandenburg heisst, ist ein eigenartiger Boden. Es ist weit und breit eben, von wenigen Hügelzügen durchquert, — viel Sand, meist magerer Acker, viel unterholzarmer Föhrenwald dazu, — viel Wasser in grossen, schilfumflüsterten Seen und träge schleichenden Flüssen, — wovon es im Zusammengehen mit einem lichtblauen Himmel je nach der Tageszeit wohl grosse Stimmungen genug aufweist. Aber sie haben einen gedämpften Unterton voll Armut und Trauer. Es gibt wenig grosse Herrensitze voll Gepränge. Was hier ein Kätner an Tagwerken zum Lebensunterhalt gebraucht, würde in Franken fast schon einen Grossbauern ausmachen. Es fehlt auch an gewachsenem Stein. Infolgedessen haben die Städte fast durchweg keine sichtbare Geschichte. Ein paar alte Kirchen, sehr wenig alte Rathäuser, Zunft- oder Patrizierhäuser kaum noch. Nur das liebliche Idyll Tangermünde, das politisch längst zur Provinz Sachsen gehört, macht eine bescheidene Ausnahme hiervon.

Und wie das Land ist, so sind die Menschen. Germanen mit einem starken Schuss wendischen Bluts. Viele Jahrhunderte lang entsetzliches Ringen mit den Slaven um den Boden, — fürchterliche Zeiten der Verteidigung gegen die Mordbrennerbanden von ganz Nordeuropa, — ein Wunder, dass die Menschen hier nicht einmal ganz ausgestorben sind. Aber Schicksale machen ja den Mann erst zum Mann. Der Märker ist hart, trotzig, zäh, still und misstrauisch geworden. Man kommt nicht leicht an ihn heran. Er ist schwer zu übervorteilen. Der Not gehorchend hat er aus seinem Boden mit eisernem Fleisse herausgeholt, was zu holen ist. Für den Luxus hat es nie gelangt. So ist es gekommen, dass der Märker sich im grossen und ganzen mit e i n e m vorherrschenden Baustil begnügt hat, nachdem die Gotik zu gelegener Zeit einmal ins Land gebracht war. Man irrt aber, wenn man den Märker nach diesem Äusseren für einen Bauern hält, für den die Welt mit der Dorfgrenze ein Ende hat. Er ist ein innerlicher Mensch. Manchmal ein Sinnierer, — öfter ein scharfer Verstandesmensch. Deshalb war die Mark auch der richtige Reformationsboden, obgleich dem echten Märker im Grunde der Pfaffe wittenbergischer Färbung geradeso verhasst wie der römische ist, — deshalb war hier auch der günstige Nährboden für eine politische Entwicklung, die einstweilen im Spiegelsaal zu Versailles gegipfelt hat.

Das Herz des Landes, Berlin, fällt bis in die Neuzeit um nichts fast aus diesem Charakter heraus. Auf einem reizlosen Flecken und an einem uninteressanten Flusse ganz allmählich gewachsen — hat diese ebenso alte als gewaltige Stadt aus älterer Zeit keine ehrwürdigen Baudenkmäler, wie man sie in Mittel- und Süddeutschland und im Westen auf Schritt und Tritt trifft. Die ältesten Bauwerke sind wenige Jahrhunderte alt. Als wenn der Berliner auf diese Dinge nie Gewicht gelegt hätte! Keiner der grossen Künstler, die hier wirkten, ist weder nach Geburt noch nach Stilrichtung ein Märker, — weder der herrliche Schlüter, noch der feine Schinkel, noch der Ideenmensch Cornelius. Fremde waren die Poeten Lessing, Kleist und Heine, die hier fast unbeachtet episodisch wirkten . . . . . Das Allersonderbarste aber ist, dass auch die Schöpfer einer eigentlich märkisch-

Aus „Künstlers Erdenwallen"
(Verlag von R. Wagner, Berlin)



Keim — Trieb — Zwang

Aus „Künstlers Erdenwallen"
(Verlag von R. Wagner, Berlin)



Freiheit — Wirklichkeit — Ende

berlinischen Kunst- und Literatur-Richtung aus neuerer Zeit und von dauernder Bedeutung Zugewanderte waren. Der Stecher Chodowiecki war ein Danziger, — aus Breslau stammte Willibald Alexis, der als Mensch vergessen im lieblichen Arnstadt in Thüringen den Todesschlaf schläft, — ein Breslauer von Geburt war auch Adolph Menzel, der im Februar 1905 in Berlin wie ein Fürst zu Grabe getragen ward.

* *
*

Chodowiecki, der Stecher, Miniatur- und Porträtmaler, der Zeitgenosse des grossen Königs Friedrich, der Zopfstilkünstler aus der Zeit der Alkoven, Perücken und Postkutschen ist der eigentliche Schöpfer einer spezifisch berlinischen Kunst. Er ist unbestechlich nüchtern, scharfäugig, wahrheitsgetreu in seinen Griffeldarstellungen. Ihm eignet zweifellos das graziöse Schönheitsgefühl des Rokoko, — aber doch nur so weit, als ein an der Erde haftender Philister dies begreift und es zu erwerben noch etwas Gelenkigkeit in seinen Gliedern verspürt. Im Grunde ist er ein Chronist — der beste seiner Zeit — und als Darsteller ist er der Schulmeister der ganzen Nachfahrenmalerei. Er war vergessen, als ihn Menzel wieder entdeckte und das so schöne als treffende Wort auf ihn prägte: „er zeichnet und komponiert in jedem neueren Bilde mit". Wie die Kirchen, Häuser, Strassen von Berlin, die Wohnungen, die Menschen in Kleid und Geberde aussahen, als die Welt vor dem alten Fritzen zitterte, erfahren wir bei ihm besser als aus dickleibigen Bänden. Wenn er uns episodisch den literarischen Krakehler Nicolai aufzeichnet, so rollt er dem Wissenden im Fluge eine kleine Welt auf, in der von grosser Kunst sehr wenig, desto mehr von knorrigem, kernigem und zukunftsmächtigem Menschentum zu sehen ist. Mit Chodowiecki war diese Stilbildung um die Zeit zu Ende, als das Licht von Weimar aufging, — er sank in Vergessenheit. —

Wie lange war Willibald Alexis vergessen, trotzdem er einige Jahre hindurch zu Berlin in Blüte war und obgleich er einer der grössten Poeten deutscher Zunge ist! Wer kennt und liest ihn im Süden und Westen unseres Vaterlandes? Man nehme eines seiner Bücher zur Hand: gleichviel ob es märkisch oder berlinisch ist, ob die „Hosen des Herrn von Bredow" oder

„Der falsche Woldemar“ oder „Cabanis“ auf dem Titel steht. Wie gering die Mache, — wie wenig Formenprahlerei nach aussen! Der ganze Mensch wunderbar ernst, — wunderbar still und traumäugig in seine Sache versunken und mit leisem Tonfall nur erzählend, wie seltsam vielgestaltig und grosszügig in den Schicksalen und dem Menschentum das märkische Leben allzeit war. Der Hauch, der über den weiten See her das Schilf durchflüstert und die Föhrenwipfel in den weiten Wäldern erschauern lässt, — wie heimatecht ist das bei ihm, — und wie echt sind diese Menschen, ob er Fürsten, Priester, Adelige oder trotzige Bürger der Städte auftreten lässt! Blutvolle Menschen sind das allesamt, deren oft ungefüge, schwerflüssige Vorstellungen den bestrickenden Duft des Urwaldbodens mit sich tragen und die sich dennoch einer weltgeschichtlichen Aufgabe halb bewusst erscheinen. Wer märkisches und berlinisches Wesen kennen lernen will, findet keinen besseren Dollmetscher dafür als Alexis.

Menzel ist der dritte märkisch-berlinische Darsteller mit dem echten Grundton und dem grossen Können. Er überragt Chodowiecki weit; er kann auch viel mehr als Alexis, obgleich er an Wärme und Tiefe des Gemüts sehr gegen ihn zurücksteht. Menzel trat indessen das gesicherte Erbe der beiden Vorläufer an und kam in eine grosse Zeit hinein. Er ist berlinisch wie Chodowiecki und märkisch-berlinisch wie Alexis. Aber Berlin war inzwischen zur Weltstadt reif geworden. Diese Sachlage und ihre Ursachen hat er mit grossem Scharfblick erkannt. Als ein Formenbildner neuer Art wuchs er sich zum europäischen Grossmenschen aus und rückte das Märkisch-Berlinische aus seiner episodischen Verborgenheit in den Vordergrund der Kunst des 19. Jahrhunderts. Und das fast gleichzeitig mit dem geschichtlichen Augenblick, in dem das preussische Wesen die letzten märkischen Kinderschuhe abgelegt hatte und in eine Weltmachtstellung eingetreten war. Menzel ist ebenso politisch, wie er formenkünstlerisch war, — und Menzel ist auch in seinem Wesen vollkommen von jenem Geist des ungeheuren wirtschaftlichen Aufschwungs unseres Volks durchtränkt, welcher das Kennzeichen des öffentlichen Lebens um 1900 bildet, so dass er trotz Böcklin und Klinger die modernste und zeitgemässeste Künstlerpersönlichkeit genannt werden muss. Wenn Klinger in einem seiner köstlichsten Epigramme, dem „Menzelfestblatt“, von riesigen Händen aus Wolken einen schweren Felsblock mit der lapidaren Inschrift „Menzel“ auf die gebeugten Rücken nackter Männer senken lässt, so ist das ein schlechthin schlagendes Axiom: so vielseitig, erschöpfend, bedeutend war der Mann, dass er ein Grundstein geworden ist. Man kommt nicht um ihn herum, — man muss sich mit ihm abfinden. Und in diesem Sinne wollen wir jetzt von Menzel reden!

* * *

In der Hauptstadt desjenigen Landes, um dessen Besitz Friedrich der Grosse seine soldatischen Heldentaten verrichtete, nämlich in Breslau, ist Menzel am 8. Dezember 1815 geboren. Schon die Heimat weist ihn auf den grossen Preussenkönig. Nicht minder die Zeit. Denn seit den Freiheitskriegen rückte die Person Friedrichs wieder mehr in den Vordergrund, als man sich entsann, wer der Begründer der neuen politischen und militärischen Erfolge eigentlich war.



Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Tafelrunde Friedrichs des Grossen in Sanssouci



Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Friedrich der Grosse auf Reisen



Menzels Vater war Rektor einer Mädchenschule. Er hatte künstlerische Neigungen. Das Leben in des Knaben Elternhause war still, eng, aber nicht ohne Poesie. Der Vater legte die Erziehung Adolphs auf einen Gelehrtenberuf an. Der Knabe zeigte jedoch früh Neigung für die Kunst, offenbarte aber ebenso sehr Liebe zur Geschichte. In seinem 13. Jahre zeichnete er die Hand des Vaters und mehrere sehr scharfe Männerköpfe, die merkwürdig reif aussehen. Er kopierte ausserdem



A. v. Menzel. Kronprinz Friedrich in Rheinsberg

Schadow, Chodowiecki, italienische Stiche, wie sich ihm die Gelegenheit dazu bot. Aus unbekannten Beweggründen gab der Vater die Schule auf und gründete eine Steindruckerei. Da es mit ihr nicht recht vorwärts ging, siedelte er 1830 nach Berlin über, wo die Verhältnisse günstiger schienen, — aber er starb schon 1832 dortselbst. Der bisherige Lehrling wurde im Alter von 16 Jahren Leiter des Geschäfts und Ernährer von Mutter, Schwester und Bruder, — ein Heldenstück, das in Menzels Lebensgeschichte nicht verschwiegen werden darf. Es gab damals noch keine Photographie und infolgedessen noch keine photographischen Vervielfältigungsverfahren; für Bildnisse auf Stein, Einladungskarten, Etiketten usw. war Bedarf; und Menzel machte alles, — sogar Schablonen für Stubenmaler. Vieles aus jener Zeit ist noch erhalten und zeichnet sich durch Gewandtheit und Sauberkeit aus, ohne ein Genie zu verraten. Um sich dieses zu erwerben,

trat der kleine brave Mann nebenher in die Antikenklasse der Akademie ein, blieb aber nach einigen Wochen still, wie er gekommen, wieder weg, weil er dort auch keines gefunden hatte. Vielleicht rührt von dort seine Gleichgültigkeit gegen die Antike her.

Er stellte sich nun ganz auf die eigenen Füsse. Bei Tage musste er für den Brotkorb arbeiten, was ihm schwer genug ward, trotzdem der rührend-bescheidene kleine Mann sich bald Gönner und dauernde Besteller erwarb. Aber nachts war er sein eigener Herr. Da ging er seinen Gedanken mit dem Griffel nach und das Schicksal des Vaters, sein eigenes Künstlerelend waren die Paten seines ersten, eine liebliche Blüte entfaltenden Griffelwerkes: „Künstlers Erdenwallen" (1833—1834, bei Sachse erschienen, jetzt Verlag von R. Wagner). Nur elf Zeichnungen in Federmanier, umrissmässig, ausgezeichnet in der knappen Mache, voll Geist in dem allegorischen Beiwerk, — Thema: Künstlerleben der alten Schule mit dem Jammer bei Lebzeiten und dem üblichen fragwürdigen Nachruhme. Der alte Schadow kritisierte das Heft in der Spenerschen Zeitung; der Künstlerverein erkor den kleinen Steinzeichner ohne seinen Antrag zum Mitglied. Er hatte jetzt Blut geleckt.



A. v. Menzel. Porträtstudie zu dem Krönungsbilde

Und nun erwachte die Jugendliebe zur Geschichte bei ihm nach diesem ersten glücklichen Versuche. Noch ganz in der breiten, wohlabgewogenen Darstellungsweise der alten Italiener, der Machart nach in Kreidemanier, entsteht (1834 bis 1836) ein Steindruckheft mit 12 Blättern: „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preussischen Geschichte", Ausschnitte von der Wendenzeit bis 1815. Das Werk steht nicht auf der Höhe von „Künstlers Erdenwallen", obwohl die späteren Blätter manchen Genieblitz offenbaren; es fehlt ihm die Freiheit und die Geistesschärfe des Erstlingswerks und es hängt im Historischen noch von Theatervorbildern ab, — aber Menzel steuert in ihm doch ersichtlich auf seine Zukunftswelt los.

Ein paar stille Jahre folgen. Viel Brotarbeit. Nur ein paar kleinere Steindarstellungen. Die ersten interessanten Versuche in der Ölmalerei. Viel Einsamkeit und Ringen. Nebenher ein Lichtpunkt: der Verkehr im Hause des Tapetenfabrikanten Arnold, der selbst ein Dilettant, aber auch zahlungsfähiger Bilderkäufer war. Menzel lernt dort Drake, Stüler, Strack, Eduard Meyerheim,

vor allem aber den Mode-Bildnismaler seiner und der nächsten Zeit, nämlich Magnus, kennen, mit dem er sich eng befreundet. Ein ganz reizendes Aquarell-Bildnis Menzels von Magnus de 1837 gibt uns Kunde davon. Der Gnom in dem schlecht sitzenden Rock und der mächtigen Filz-Angströhre von Hut würde lächerlich wirken, spräche nicht aus den von Nachtarbeiten geröteten Augen ein rührender Zug. Auch Franz Krüger, der geniale Vorläufer des „Malers" Menzel, tritt



A. v. Menzel. Ein Sonntag im Tuileriengarten zu Paris

ihm im Arnoldschen Hause nahe und bildnisst ihn ebenfalls; aber merkwürdiger Weise verstanden sich diese beiden, künstlerisch aufs engste verwandten Leutchen nicht und mieden einander infolgedessen.

1839, im 24. Lebensjahre des Künstlers, schliesst die erste Jugend mit ihrem Tasten und Suchen ab. Ein äusserer Eingriff bestimmt Menzels Richtung auf die mit seinem Namen am engsten verknüpfte Welt: das Zeitalter Friedrichs des Grossen.

* *
*

Die Episode der Romantik in der Literatur neigte damals schon stark ihrem Ende zu. Die lange vernachlässigte Wissenschaft begann in den verschiedensten Zweigen aufzublühen. Der Tatsachensinn erwachte, der für das ganze Ende des Jahrhunderts bezeichnend ist. Ein

starkes, nach Fleisch und Blut an Stelle des romantischen Schemen verlangendes Nationalgefühl regte sich. Man entsann sich mit kritischen Gedanken der nationalen Vergangenheit. Friedrich der Einzige von Preussen trat wieder stark in den Vordergrund, nachdem einige Jahrzehnte seit seinem Tode die richtige Distanz für das unbefangene Schauen auf seine Grösse geschaffen hatten. Der Geschichtsschreiber, Kunstgelehrte, Poet und preussische Ministerialrat Franz Kugler, dessen schönes Lied: „An der Saale hellem Strande“ schon viele tausende deutscher Studenten gesungen haben, fasste damals nach dem Vorbild einer in Paris erschienenen, von Horace Vernet geschmückten Napoleon-Darstellung den Plan zu einem volkstümlichen Buch über Friedrich. Es ist unkritisch, für die Menge, aber leicht und gefällig lesbar geschrieben. Bilder sollten den Text erläutern. Diese 400 Bildchen der „Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen“ (1839 bis 1842), auf Holz gezeichnet, von Unzelmann, Alb. und Otto Vogel geschnitten, sind noch ganz in der damaligen Kalendermanier gehalten. Sie ragen insgesamt auch noch nicht sehr über den zeitgenössischen Durchschnitt hinaus. Aber ersichtlich wacht bei diesem Werke das schlummernde Genie des jungen Zeichners auf. Die köstlichen Früchte häufen sich gegen das Ende. Schlagend ist vielfach die schon beim Erstlingswerk hervorgetretene Allegorie, — ganz neuartig und bedeutend das geschichtliche Studium, das überall auf die vorhandenen Quellen zurückgreift und jede Theatermache meidet. Menzel hat fabelhaft gearbeitet und hier zuerst seine vielbestaunte Arbeitsmethode festgelegt, die ihm fortab seine wunderbare Kenntnis und Sicherheit gegenüber dem Zeitalter des grossen Preussenkönigs gab. Die Schlösser, Gärten, Bauten, die Möbel, Bilder, Innendekorationen, Kostüme, alle erlangbaren Urkunden hat er mit Bienenfleiss durchstöbert und kopiert. Einer seiner Freunde fragte ihn damals verwundert: „Mensch — willst du denn hundert Jahre alt werden, um das alles verwerten zu können?“ Der Meister selbst äusserte sich gegen mich einige Jahre vor seinem Tode einmal dahin, dass er selbst die Mängel dieses Buchs am besten kenne, aber seine erste Jugend und sein ganzes Herz stäke darin.

Dies Gefühl der Liebe zum Gegenstand und der Sicherheit allen seinen tausendfältigen Teilen gegenüber gab dann dem Künstler die Idee zu einem ganz einzigartigen Riesenwerk ein, — der „Armee Friedrichs des Grossen“ (1842—57), die er 15 Jahre hindurch nach alten Reglements und in den Montierungskammern von ganz Preussen in 453 Steindrucken darstellte. Das umfassendste und bedeutendste Kostümwerk mit Text vom Künstler selbst — in 30 Exemplaren vom Kunsthändler Sachse bezogen und von fremder Hand nach Menzels Original ausgetuscht. Eine unglaubliche Arbeit, bei der zahlreiche Einzelheiten, wie Sattel, Stiefel, Wehrgehenk oft mehrere Male auf demselben Blatte von mehreren Seiten aus dargestellt sind; und doch ist jede Figur und jede Uniform lebendig und jeder Strich studiert und gekonnt.

Das reichste, schönste und geistreichste von Menzels Griffelwerken über König Friedrich sind jedoch die „Holzschnitte zu den Werken Friedrichs des Grossen“ (1843—49), 200 Zeichnungen, für die von Friedrich Wilhelm IV. bewirkte Prachtausgabe der Werke Friedrichs bestimmt, zuerst in Radierung geplant, dann aber von Otto und Alb. Vogel, Unzelmann und H. Müller geschnitten. Eine blosse Bilderausgabe davon mit erläuterndem Text ist bei R. Wagner



Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Hofball in Rheinsberg



Adolph von Menzel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Friedrich der Grosse besucht den Maler Pesne



später erschienen. Sie ist leider so wenig wie das „Armeewerk“ bekannt, obgleich sie in keinem kunstsinnigen Hause fehlen sollte. Der Schnitt der Bilder ist oft von der Feinheit des Stichs; in der Stilgebung erscheinen Rokoko, Antike, Realistik gleichvollendet. Ganz wundervoll ist die oft vom Text unabhängige Allegorie und die sprühende Originalität der Vorwürfe, — bestechend der Adel hier, dort die Dämonie in der Darstellung. Nirgendwo offenbart sich so vollkommen



A. v. Menzel. Im Salon der Frau von Schleinitz (1874)

jener souveräne Geist des wirklichen Künstlers, der neben seinem Handwerk das literarische Wissen seiner Zeit und der grossen Kulturen beherrscht und wie ein Poet oder ein Gelehrter darin zu denken vermag.

Noch ein paar Griffelwerke schliessen sich dieser Reihe an, von denen nur die Illustrationen zum „Zerbrochenen Krug“ nicht dem Kreise Friedrichs angehören. Sie sagen uns nichts Neues mehr. Der Künstler selbst hatte sich inzwischen bereits der Palette zugewandt, aus der uns seltsam das Frührot einer neuen Anschauung von den Dingen anleuchtet.

* *
*

1850 schritt die deutsche Kunst noch auf hohem Kothurn einher. Cornelius, Kaulbach, Rethel waren die typischen Vertreter des Monumentalen in Deutschland, — Preller, Genelli,

Schwind malten Griechentum und Romantik, — die Düsseldorfer schwammen in bürgerlich-sentimentaler Richtung, — nur Knaus regte sich eben, das moderne bürgerlich-bäuerische Sittenstück anzubauen, und der jüngere Schadow schwor auf den Belgier Gallait, der etwa um diese Zeit mit seinen glanzvoll gemalten Geschichtsbildern in Deutschland grosses Aufsehen erregte. Das war damals das Neueste und schien unüberbietbar zu sein. Böcklin und Feuerbach waren um die gleiche Zeit in Paris.



A. v. Menzel. Porträtstudie zu dem Krönungsbilde

In Berlin entwarf Cornelius seine grossgedachten Campo-Santo-Kartons und hatte Kaulbach eben begonnen, das Treppenhaus des neuen Museums mit seinen riesigen Fresken auszuschmücken. Zwar hatte Franz Krüger in seinem Paradebild von 1831 und dem Huldigungsbild von 1840, beide in königlichem Auftrag gemalt, wenn auch in gebundener Weise neue Wege einzuschlagen versucht. Aber diese offiziellen, durch ihren Standort im Schloss ausserdem schwer zugänglichen Bilder waren spurlos fast an der Geschichtsmalerei vorübergegangen. Krüger war als Pferdemaler berühmt, als Historienmaler nahm man ihn nicht für voll.

Auch in Paris, das mit bitterem Unrecht gegen die deutsche Kunst als die Wiege der modernen Kunstauffassung gilt, war es ebenso: Delaroche, Gleyre, Couture waren mit ihrer bestechenden Malerei tonangebend und von den beiden grossen Aposteln der Naturandacht, Rousseau und Millet, war noch keine Rede; sie hatten gerade in Barbizon angefangen, sich festzusetzen und ihre Sinne in Einsamkeit zu läutern.

In Berlin war um diese Zeit ein kleiner Maler, der von allen diesen Leuten keine Kenntnis besitzen konnte, als erster am Werk, eine neue Naturauffassung voll unbeirrter Wirklichkeitsandacht zu begründen. Er ahnte auch nicht, dass er wenig später in Böcklin einen Nebenbuhler haben sollte, der aus ganz anderen Gesichtspunkten heraus Ähnliches anstrebte. — Menzel hatte seit 1836 Ölbilder zu malen begonnen. Nicht eben viel. Lange in herkömmlicher Weise, aus der nur eine gewisse Eleganz der Farbe und des Strichs, Schärfe der Beobachtungsgabe hervorleuchtete. Mit einem Male fast — in dem „Park des Prinz Albrechtspalais“ von 1846 und der „Aufbahrung der Märzgefallenen“ von 1848 — ist eine Luft- und Lichtbeobachtung in diesen Bildern, eine Reinheit der

Naturempfindung, die damals etwas ganz Unerhörtes waren. Und nachdem dieser wunderbar rege und geschäftige Geist das Neue einmal gefunden hatte, trachtete er, es sofort in Grosses umzusetzen. Gerade waren die Holzschnitte zu den Werken Friedrichs des Grossen abgeschlossen, — am Armeewerk arbeitete er noch, — seine Phantasie lebte und webte in dieser zauberischen friderizianischen Welt, die er literarisch wie kulturhistorisch in jede Einzelheit hinein be-



A. v. Menzel. Heimkehr vom Feste

herrschte . . . . . . in acht grossen Werken vom Thema Friedrich schuf er jetzt dem grossen König ein unvergängliches Denkmal während sieben schaffensreicher Jahre und gleichzeitig einen neuen Typ für die Geschichtsmalerei. Wäre er ein Pariser gewesen, so wäre mit dem ersten Bild sein Ruhm durch ganz Europa geblasen worden, — da er nur ein Deutscher und noch obendrein ein Berliner war, musste er lange Zeit schmerzlich auf den Erfolg seiner Grosstat warten. Der geistig so regsame, tatkräftige, intelligente Berliner war in Kunstdingen schon damals so inkurabel, als er noch heute ist.

Alle diese Friedrichsbilder von Menzel tragen unverkennbar die persönliche Künstlernote und sind — vom Huldigungsbild abgesehen — fast gleichbedeutende Würfe. Und doch ist jedes nicht nur aus einem völlig anderen Milieu heraus, sondern auch in strenger Eigenart

behandelt, so dass jedes ein Problem für sich bildet. Allen gemeinsam ist das schärfste Auge für die Natur der Gegenstände, des Lichtes, der Luft, und doch ist auch nicht annähernd ein Vorwurf einem anderen in dieser Hinsicht ähnlich. Allen Bildern ist ferner eine innere, von Hass gegen Pose erfüllte Schlichtheit zu eigen, welche durch die tiefe Wahrhaftigkeit der Auffassung einen ernsten Menschen zu erschüttern vermag. Hier erscheint der grosse König in der ganzen Vielartigkeit seines Genies, das ihn zu einem der grössten Feldherrn aller Zeiten, zu einem der bedeutendsten Staatsmänner, zu einem der geistreichsten und aufgeklärtesten Schriftsteller seines Jahrhunderts hat werden lassen, — hier belauschen wir ihn in seinen Neigungen als Privatmann, dort sehen wir den Herrscher in bedeutenden Augenblicken, — immer in seiner einfachen Grösse, die für ihn typisch geworden ist. Die Auffassung Menzels von der Königsgestalt ist eine kongeniale: um dieses vielseitige Genie richtig zu erfassen, musste der Künstler nicht nur alle auf Friedrich bezüglichen Dokumente persönlicher und gegenständlicher Natur kennen, — er musste auch dessen ganze Zeit bis in jede Kleinigkeit hinein sicher beherrschen, — und schliesslich musste ihm etwas von jener Grösse des Blickes eigen sein, durch welche Friedrich alle seine Zeitgenossen übertraf. Einen grossen Menschen erfassen kann nur, wer selber eine grossangelegte Persönlichkeit und dabei vollkommen durchgebildet ist. Das war Menzel in hohem Grade. Er war einer der bedeutendsten Maler seiner Zeit. Er hätte aber vielleicht auch ebensogut das, was er in seine Bilder hineinlegte, in Büchern sagen können, wenn er seine Selbstzucht auf das Schreiben statt auf das Malen gerichtet hätte.



A. v. Menzel. Im Jardin des Plantes zu Paris

Adolph von Menzel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Palais und Park des Prinzen Albrecht





Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Krönung König Wilhelms I. zu Königsberg





A. v. Menzel. Im Biergarten (Aus dem Kinderalbum)

Die „Tafelrunde Friedrichs des Grossen in Sanssouci“ (1850) ist ein charakteristischer Wurf dafür. Von der Schönheit des Aufbaus, von der Eleganz in der Behandlung aparter, restlos zusammengestimmter Lokalfarben, von der erstaunlichen Feinheit des kühlen Lichtes an einem verschleierten Tage gibt man sich erst allmählich Rechenschaft, — so sehr bannt der erste Eindruck dieser bedeutenden Gesellschaft, in der das Talent und die persönliche hohe Kultur allein die Hoffähigkeit verlieh. Um Friedrich, der in der Kraft der besten Jahre steht, sind Voltaire, General Stille, Lord Marshall, Marschall Keith, Algarotti, Rothenburg, de la Mettrie, Marquis d'Argens in angeregter, sich auf jedem Gesicht spiegelnder Unterhaltung nach dem Essen versammelt. Jedes Bildnis ist ein Meisterstück in sich, so dass die Tafel ganz literarisch anmutet und auf Augenblicke vergessen macht, welch' einen Wurf sie in der ganz neuartige Probleme aufstellenden Malerei bedeutet, die damals wie eine Offenbarung wirken musste.

Nicht minder eine Offenbarung in der Darstellung künstlichen Lichtes im geschlossenen Raum — auch in einer Zeit geschaffen, die noch gar kein Verständnis für die Bedeutung solcher Lösung besass — ist das „Flötenkonzert“ (1852), das uns den König als Musiker in dem prächtigen Musiksaal von Sanssouci schildert. Er selbst bläst die Flöte, sein und seiner Zeit Lieblingsinstrument, für das er selbst Kompositionen verfasst hat; teils als Mitwirkende auf Geige und Spinett, teils als Zuhörer erkennt man Ph. E. Bach, Benda, Quantz, Graun, also die musikalischen Spitzen im damaligen Berlin. Das Konzert ist zu Ehren der geistreichen Mark-

gräfin Wilhelmine von Bayreuth, der Lieblingsschwester des Königs, veranstaltet, die andächtig lauschend auf dem Sofa im Hintergrunde sitzt. Hofdamen und Kavaliere gesellen sich dazu. Vielleicht noch feiner ist hier als in der „Tafelrunde“ das bestrickende Kolorit und der bezaubernde Duft jener Rokokoblüte getroffen, die am Hofe des grossen Preussenkönigs aufging. In der „Tafelrunde“ mit ihrem internationalen Kreis erleuchteter Köpfe, welche der König um sich zu scharen verstand, spiegelt sich der kritisch-literarische Geist der Zeit, wie ihn Friedrich liebte und selbst als Schriftsteller vertrat, — hier im „Flötenkonzert“ ist alles intimer, auf Gefühlswelt gestimmt und von dem graziösen Lebensgenuss erfüllt, welcher dem Rokoko eignet. Und doch ist die Klangart im Grunde eine brandenburgisch-preussische mit dem soliden Ernst, der die Person und den Hof des Königs wie durch einen Abgrund von der zügellosen Welt des Regenten Philipp von Orléans trennt. An den Wänden von Sanssouci hingen wohl alle Hauptwerke von Watteau mit ihrem betörenden Farbenrausch und ihren Zaubern einer arbeitsscheuen Daseinslust, — aber die Menschen, die durch diese Räume wandelten, standen unter dem Druck eiserner Arbeit und Pflichterfüllung. Auch darin war der Hof des Königs, der ganz Europa bezwungen hatte, etwas Einziges. Und das ist der feine, man möchte sagen: moralische Grundton in dieser Schöpfung Menzels, die in ihrer ersten Frische wundervoll gewirkt haben muss. Sie ist leider heute durch Sprünge in der Farbe und Trübung des Firnisses um ihre beste Wirkung gekommen, die eine verständige Restauration ihr aber sicher wiedergeben würde.



A. v. Menzel. Aus der Alt-Neu-Synagoge in Prag

Das dritte der grossen Friedrichsbilder: „Der König auf Reisen“ (1854) schildert den Landesvater, der bekanntlich ein ausgezeichneter Ökonomiker nicht nur in der



A. v. Menzel. Im Konzerthause in Berlin bei Bilse

Entwicklung der königlichen Domänen, sondern auch in der allgemeinen Landeskultur war, auf Reisen, nicht ohne einen feinen Beisatz von Humor in den verschiedenartigen Gruppen adliger wie bäuerlicher Gestalten, die den König empfangen. Der König selbst, der eben dem Wagen entstiegen ist, erscheint als Fünfziger, schlicht gekleidet, festen Schrittes, freundlich grüssend, als Hinweis auf seine Leidenschaft für den Schnupftabak eine Prise zwischen den Fingern der Linken haltend. Das Bild hat den Stil der späteren Friedrichsbilder: grosse, in vollem Licht stehende, plastisch wirkende Figuren, die stets apart gewählten Lokalfarben stark betont, die Einzelheiten genau durchgearbeitet, der vordem beliebte kräftige Gesamtton hier nur auf einen rosafarbenen Unterton heruntergestimmt, so dass das Bild wohltuend warm wirkt. Auch Menzels bedeutende Fähigkeit der Charakteristik tritt zu Tage: jede Figur ist standesgemäss und individuell durchgeführt; sie trägt ihren Lebensroman im Gesicht, — eine Eigenschaft, die man bei keinem neueren Maler so ausgesprochen findet wie bei Menzel, dem hohe Bildung, durchtrieben feine Sinne und starke Urteilskraft in dieser Hinsicht ein geradezu literarisches Gepräge im besten Sinne geben.

Darum lagen ihm auch eigentliche Repräsentationsbilder durchaus nicht, wie die „Huldigung der schlesischen Stände“ (1855) beweist; es ist dies das unbedeutendste der Friedrichsbilder. Wie in Friedrich sein ganzes Leben hindurch der bedeutende Geist das Übergewicht über den Herrscher von Gottes



A. v. Menzel. Am Schiffahrtskanal in Berlin



A. v. Menzel. Auf dem Bau

Gnaden hat, so ist auch Menzels Auffassung eine tief innerliche, schrankenlos bewundernde zwar, aber immer nach dem Genie und dem grossen Menschen im König suchende. Und das ist auch das Zeichen, unter dem das bedeutendste dieser Bilder entstand: „Friedrich der Grosse und die Seinen bei Hochkirch" (1851—56). Hochkirch ist ein unheilvoller Name in Preussens Geschichte. In jener Nacht stand für Preussen alles auf dem Spiele. Das Heer hatte nach langem Marsche ermüdet Biwak bezogen. Unzuverlässige Kundschaft, eine gewisse Sorglosigkeit hatten die üblichen Vorsichtsmassregeln ausser acht gelassen. Niemand ahnte, dass das ganze Lager umstellt, das Heer in eine Falle gegangen war. Die aus tiefstem Schlaf aufgeschreckten Preussen kämpften in höchster Not wie die Verzweifelten, — überall von dem König angefeuert, der mit seinen Adjutanten hin und herraste, in jedem Augenblick an jeder gefährdeten Stelle erscheinend. Vielleicht hat in jener Nacht sein Feldherrngenie den Gipfelpunkt erreicht. Denn wenn auch schwer geschlagen, wusste er die Seinen doch gesammelt und kampffähig in Sicherheit zu bringen. — Nur einen winzigen Ausschnitt von diesem Drama gibt uns das Bild. Man sieht in der Dunkelheit den König auf seinem Schimmel mit einem einzigen Adjutanten den Weg an einem gedeckten Bergabhang entlang auf den Beschauer zugaloppieren und die Soldaten anfeuern, die unter dem Kommando ihrer Offiziere Salven in die Nacht hinein geben. Das ist in dem wenigen, was das Nachtdunkel, von dem Gewehrfeuer nur wenig erhellt, in geringen, verwischten Zügen zu geben gestattet, grossartig dargestellt.



A. v. Menzel. Im Klostergarten

Menzel hat Jahre hindurch Studien bei jeder nächtlichen Feuersbrunst, die im alten Berlin vorfiel, gemacht, um dieses nächtliche Drama so echt als möglich darzustellen. Das Bild soll auch in der Farbe von einer genialen Mache sein. Da es im Arbeitszimmer des Kaisers im Neuen Palais zu Potsdam hängt, ist es der Öffentlichkeit und damit der Nachprüfung nicht zugänglich.

Von einer stark innerlichen Auffassung ist auch die „Begegnung zwischen Friedrich dem Grossen und Joseph II. in Neisse“ (1857) erfüllt. Das Schwergewicht ruht auf den beiden Hauptpersonen, deren jüngere freudestrahlend in die Arme des glühend verehrten Älteren sinkt, während dieser mit gleicher Freude den jungen, vielverheissenden Kaiser empfängt. Gut durchgeführt, beide ausgezeichnet charakterisiert, — mehr im Hintergrund die berühmten Generale, die sich vordem im Felde gegenüber gestanden haben.

Dem Jahre 1859 gehören dann noch zwei sehr bedeutende Entwürfe an: „Bon soir, Messieurs“, — nur bis zur Untermalung in sehr weichen, dämmerigen Farben gediehen, schildert der eine jene Begebenheit, in der der König durch Zufall in das noch vom Feinde besetzte

Schloss zu Lissa geriet und lediglich durch seine Geistesgegenwart der Gefangenschaft entrann, — sowie die über eine malerische Anlage und teilweise Untermalung nicht hinausgekommene „Anrede an die Generale vor der Schlacht bei Leuthen." Neben dem Hochkirch-Bild ist dieser Entwurf wohl der grösstgedachte unter den Geschichtswerken Menzels. Es ist zu bedauern, dass er ebensowenig wie der vorherige ausgeführt wurde.

In einem kleinen Rheinsberger-Zyklus, der die dortigen Jugendtage des Königs behandelt, klingt 1860—62 das Friedrichs-Thema des Künstlers gleichwie in feinen Stimmungsgedichten lyrisch aus. Die „Kahnfahrt" zeigt den lesenden Kronprinzen im Galaboot auf dem Rheinsberger See, — der „Besuch bei Pesne" schildert uns, wie der junge Prinz den bei einer Deckenmalerei beschäftigten französischen Meister auf seinen Gerüsten besucht, — der „Hofball" und der „Vorsaal" mit Lakaien geben Milieu und Kulisse des Rheinsberger Idylls ohne den Kronprinzen, — alles in Gouache, farbenfroh, licht, eine fröhliche Kunst.

Und hiermit ist bei Menzel — ein paar kleine Nachklänge ausgenommen — das Hohelied vom grossen König merkwürdigerweise mit einem Male verhallt. Von 1839 bis 1862, volle 23 Jahre hindurch, war er nicht müde geworden, dieses Leitmotiv immer neu, immer vollkommener, immer grossartiger, stets erschöpfend, stets blendend durch den Esprit abzuwandeln. Plötzlich versagt die Tonart, — er schlägt eine neue, kunsthistorisch noch bedeutsamere an.

Friedrich II. von Preussen ist eine der grössten Gestalten aller Zeiten, die gleich Alexander dem Grossen, gleich Cäsar und dem ersten Napoleon die Karte von Europa verändert und der Entwickelung aus der Tiefe her ganz neue Bahnen gewiesen hätte, wenn nicht der enge preussische Rahmen und ein streng moralisches Gewissen seine Ausdehnungskraft in einer — ganz aufrichtig gesprochen! — sehr bedauerlichen Weise eingeschränkt hätten. Alexander war ein phantastischer Wüstling, Cäsar ein Intriguant, Napoleon bei aller Grösse doch ein gewalttätiger Kondottiere. An Vielseitigkeit des Genies, an persönlicher hoher Kultur überragt Friedrich sie alle, — wie er, der geborene Despot, auch etwas Einziges in der Strenge und Kraft des Gewissens ist. Je grösser die Distanz der Zeit sein wird, umsomehr wird das erkannt und gewürdigt werden, so lange nach Carlyle oder Emerson (irre ich nicht!) der „Heroen-Kultus der Menschheit bester Teil sein wird." Dieses Durchdringen und Bekennen geht immer, wenn auch langsam vor sich, wie eben die Zeit gerade kongeniale Persönlichkeiten hervorbringt, die dieser schweren Aufgabe des Erkennens und Formulierens gewachsen sind. Vor dem Kammerdiener gibt es bekanntlich keinen Helden, weil der Kammerdiener auch den Grössten immer nur von seinem Hundeseelen-Standpunkt aus betrachten und beklatschen wird. Menzel war kraft einer grossen geistigen Gabe und kraft einer sehr bedeutenden malerischen Fähigkeit diejenige kongeniale Persönlichkeit, welche Friedrich begriffen, sein Wesen und seine Zeit durchdrungen und diese Erkenntnis vollendet formuliert hat. Unsere Zeit betrachtet Friedrich in erster Linie durch Menzels Brille. Menzels Abbild vom König lebt allein in der grossen Menge und die Menge kennt Menzel auch fast nur als Maler seines „alten Fritzen". Diese weite Volkstümlichkeit hat











A. v. Menzel.
Entwürfe für das Tafelgeschirr des preussischen Kronprinzenpaares

ihren tiefsten Grund aber schliesslich darin, dass Menzel den Leuten an der Spree seinen König-Helden immer unter dem Sehwinkel des Berlinisch-Preussischen gezeigt, dessen typischer Vertreter der König in seiner geistigen Schärfe, seinem Witz und seinem Sarkasmus, in seiner Tatkraft und seiner zähen Verfolgung des Ziels, — kurzum in tausend kleinen Zügen seines beweglichen Naturells war. Hier kommt auch jener berlinische Zug zum Wissen bei Menzel in der sicheren Beherrschung jeder „historischen“ Einzelheit zur Geltung, die Böcklin später einmal das halb bewundernde, halb herabsetzende — er war ein Süddeutscher! — Wort auf Menzel prägen liess: „das ist ein Gelehrter unter den Malern —!“

In dem Friedrichs-Thema erschöpft sich nahezu Menzels Interesse für geschichtliche Darstellungen. Nur ein paar Gelegenheitssachen, die fast ausschliesslich gegebene Aufträge sind, fallen heraus: so 1847 der Karton vom „Einzug der Herzogin Sophie von Brabant mit ihrem Söhnchen Heinrich in Marburg“, — 1858 „Begegnung Blüchers und Wellingtons bei Belle-Alliance“, allegorische Lünette für das kronprinzliche Palais in Berlin, — das Festalbum: „Der Zauber der weissen Rose“, zum Andenken an ein vielbesungenes Turnier zu Ehren der in Berlin anwesenden Kaiserin von Russland, usw. Es sind aber



A. v. Menzel. Studie (Aus dem Kinderalbum)

doch insgesamt nur Gelegenheitssachen, die lediglich durch virtuose Mache über die zeitgenössischen Schöpfungen auf diesem Gebiete hervorragen. Diesem glücklichen Künstlermenschen war ja vorbehalten, bahnbrechend noch nach einer anderen Richtung, derjenigen der reinen Wirklichkeitsdarstellung, zu werden.

Ein ganz besonderes Blatt in Menzels Historienmaler-Lebenslauf bilden schliesslich die „Ehren-Urkunden", von denen er kaum ein Dutzend geschaffen hat. Trotzdem ragen auch diese durch eine ganz eigenartige Meisterschaft hervor, und man darf sagen, dass alles, was seit einem Menschenalter auf diesem Gebiet für grosse öffentliche Ehrungen geschaffen wird, auf ihn zurückgeht. Er gibt den Massstab für die Meisterschaft darin; er hat den Stil dafür der Neuzeit erst geschenkt. Lag seiner besonderen Natur doch diese Stoffwelt sonderlich bequem. Sein feiner, literarischer, grübelnder, tiftelnder Geist mit der glücklichen Erfassung des Schlagenden, Sprühenden an jedem Ding, sein lächelnder Sarkasmus, eine merkwürdige Koboldhaftigkeit seines versteckten Literatenwesens konnten sich hier ebenso lustig und stillvergnügt ausleben wie seine bald rokoko-gaukelnde, bald sinnreich bastelnde, im kleinen und kleinsten sich niemals genugtuende Malerhand. Es ist unglaublich geradezu, was er in diese farben- und linienreichen Blätter geistig und malerisch hineingetiftelt hat. Er gleicht hier einem jener nicht seltenen Leute, die ausserhalb ihres ehrsamen Berufs mit allesvergessender Liebe irgend ein Privat-Metier daheim betreiben, dem sie jede freie Stunde opfern und in dessen Ausübung sie den grössten Ernst entfalten, was bei ihrem eigentlichen Nährberufe nicht immer der Fall ist; der eine sammelt Käfer, Marken —, der



A. v. Menzel. Studie (Aus dem Kinderalbum)



Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Hofball-Szene





Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Wochentag zu Paris



andere beglückt mit Zierschnitzereien Verwandte und Bekannte bis ins dritte und vierte Glied —, der dritte ist ein gewaltiger Jäger vor dem Herrn, — der vierte übt die dem Leben gegenüber nötige Geduld am Angeln —, der fünfte autelt. Sieht man Menzels kleine Reihe von Ehren-Urkunden durch, so weht es uns anmutend wie ein richtiges Seelen-Metier obiger Art daraus an, denn die überschüssige Kraft aller seiner Sinne, eine feinere, sonst nicht immer bei ihm sichtbare Herzwärme und die graziöseste Handgelenkigkeit treten uns bestrickend daraus entgegen. Das Meiste und Beste davon ist im Rokokostil geschaffen, die Mehrzahl stellt Glückwunschadressen des Berliner Magistrats an Kaiser Wilhelm I., Kronprinz Friedrich Wilhelm, Ehrenbürgerbriefe für Bismarck und Moltke dar. Die Technik ist durchweg Wasserfarben-Malerei, die Menzel zu grosser Kraft der Farbenwirkung zu steigern verstand. Naturgemäss herrscht in dem Gebiet die Allegorik vor, in der er ja schon in seinen Griffelwerken der Jugendtage Meister war. Nicht ein banaler Vorwurf, nicht eine landläufige Abwandlung stört uns, — frische, neuartige Sinnfälligkeit erfüllt jede Gruppe und Figur, und so unendlich reich an kleinen Einfällen, Beziehungen, Scherz und Laune ist in den Überschriften jeder grössere Buchstabe, dass man diese Blätter eigentlich nie ausstudiert, so oft man sie wiedersieht. Es gehört liebevolles Versenken und sehr reiches Wissen dazu, um sich nur die Hauptsachen richtig auszudeuten; man kommt durch mehrere dieser Blätter nie hindurch. Menzels Kunst einer andeutenden, hinhauchenden, verwischenden Darstellung, die — cum grano salis verstanden — seine reifsten Griffelwerke erfüllt und so sehr anziehend macht, ist hier in die Palette übertragen. Und doch bildet diese erstaunlich vollkommene Reihe von Blättern nur eine Episode im Menzelwerk, die seine grosse historische Kunst



A. v. Menzel. Studie (Aus dem Kinderalbum)



A. v. Menzel. Studie (Aus dem Kinderalbum)

lediglich ergänzt. Wir wenden uns von ihr jetzt der anderen Hauptseite seines Schaffens zu.

* *
*



A. v. Menzel. Studie (Aus dem Kinderalbum)

Im Jahre 1848 erging vom Kasseler Kunstverein auf Betreiben von Menzels früher in Berlin ansässigem Freunde Arnold der Auftrag, seine kleine Skizze von der Begegnung Gustav Adolphs mit seiner Gemahlin in Hanau als Bild auszuführen. Menzel lehnte mit den Worten ab: „Die Forderung der Gegenwart tritt an jeden Deutschen jetzt heran". Der Ausspruch kennzeichnet den Mann, obgleich er bald nachdem seine grossen Friedrichsbilder schuf. Sie bilden ja nur eine Episode in seinem grossen Werke vom Kultus der Wirklichkeit und gehören ihm malerisch schliesslich ebenso gut an, obgleich das Thema ein geschichtliches ist.

Schon im Jahre 1846, als noch keiner der französischen Naturapostel etwas von Bedeutung geschaffen hatte, entstand in einer Werkstatt der Anhaltstrasse zu Berlin, in der Menzel damals wohnte, ein ganz seltsames Manifest: „Blick in den Park des Prinz Albrechts-Palais". Der Standpunkt vom Atelierfenster aus genommen, die Bäume auf den Rabatten, die im Rasen liegenden Arbeiter, das im Sonnenschein dahinter ruhende Palais, die halb im Schatten liegenden Wege, — alles in der Verkürzung, in der lasierten Tongebung mit den schwärzlichen Schatten, den höchst lebendigen Mauer- und Himmelsflächen eine ganz aparte, merkwürdige, den Beschauer von damals in dem gewohnten Behagen am Wahren, Guten und Schönen sehr störende, fabelhaft gekonnte Sache, und dabei so intim, so malerisch-naturandächtig, als gingen alle guten Geister des Waldes von Fontainebleau sichtbar und hörbar darin um. Wer war damals in Europa im stande, ein solches Bild zu malen und die Natur so unmittelbar und ohne korrigierende Brille aufzunehmen? — 1847 entstand in dem „Kreuzberg bei Berlin" mit seiner zu jener Zeit noch wildromantischen Umgebung von Bauerngehöften, Wiesen, Büschen usw. ein nicht minder gross gesehenes, aber noch wärmer empfundenes Stück Natur von köstlicher Ursprünglichkeit und einer wundersamen Liebe



A. v. Menzel. Studie (Aus dem Kinderalbum)

in den lasierten, in feinen, verwischten Partikelchen arbeitenden Farben. — Und 1848 schuf Menzel unter dem Eindrucke der Märzereignisse ein kleines Bild „Aufbahrung der Märzgefallenen 1848“ auf dem Gensdarmenmarkt zu Berlin, das unfertig seitdem im Atelier des Künstlers hing, aber auch als Torso stark wirkte, — ist es doch eitel Auge in der ausgezeichneten Behandlung von Luft und Licht und dem bewegten Vorgang. Diese drei Werke sind ein Wirklichkeitsmanifest Menzels geworden, mit dem er seine Malerlaufbahn als ein kühner Neuerer in der deutschen Kunst einleitete. Als er 1855 zum ersten Male nach Paris kam, fand er dort nichts, was ihm neu war.



A. v. Menzel. Altarausschmückung

Nach dieser Eröffnungsfanfare lässt Menzel aber die reine Wirklichkeit für lange Zeit ausser acht. Fast zwanzig Jahre sollten vergehen, ehe er auf sein erstes Malerbekenntnis wieder zurückgriff. Er liess die Friedrichsbilder und einen Teil der Bilder vom Hofleben unter Kaiser Wilhelm I. entstehen. Jedes einzelne ist von der neuen malerischen Naturanschauung durchdrungen und mehr als eines eine unerhörte Neuerung darin; aber er bleibt jahrzehntelang beim Kompromiss mit dem geschichtlichen Vorwurf.

Die Ursache, dass Menzel im Jahre 1862 das Friedrichs-Thema abschnitt, war ein Staatsauftrag. Einige Tage vor der Krönung König Wilhelms in Königsberg 1861 wurde Menzel aufgefordert, diese Staatsaktion in einem grossen Bilde festzuhalten. Er eilt mit seinem Schüler Fritz Werner nach Königsberg, skizziert die Krönung mit dessen Hilfe von der Herrenhaus-Tribüne aus und schuf danach von 1862 bis 1865 das bekannte „Krönungsbild“ in einem der Säle des Berliner Schlosses. 132 Hauptteilnehmer sind hierbei nach der Natur in das Bild hineingemalt, — was ungeheure Schwierigkeiten machte, da die Mehrzahl nicht in Berlin lebte. Der greise König selbst scheute die Mühe nicht, dem Künstler noch einmal auf kurze Zeit Modell in dem schwer anzulegenden Krönungsornat zu stehen. Menzel erzählte mir später einmal, es habe ihm in jenen wenigen Minuten in den Schläfen fast bis zum Umfallen gesaust, dass er das Aufheben des Schwerts durch den König auch richtig erfasse. Menzel ist keine Rubensnatur gewesen; ein solcher Gegenstand lag ihm nicht; aber die Energie des Naturstudiums hat eine

Frische in das technisch natürlich vollendete Werk gebracht, dass es zu den besten Schöpfungen dieser Art zählt. Unzufrieden damit waren eigentlich nur die Hofdamen. Etliche derselben, die schon über das Schwabenalter hinausgediehen waren, fanden sich nicht schön genug. Ein paar diskrete Wünsche werden geäussert, aber Menzel stellt sich harthörig. Da muss der nachmalige,



A. v. Menzel. Hofidyll

ebenso sehr als galant wie als grob bekannte Feldmarschall Papa Wrangel, Berlins populärster General, heran. Er begibt sich also siegesbewusst, dass er die Sache schon machen werde, in den Garde du Corps-Saal, lobt erst das Bild mächtig und bringt dann diplomatisch sein Gewerbe an. Menzel hört nicht, — er hörte nie, wenn er nicht wollte. Wrangel wird deutlich. Plötzlich springt der kleine Maler auf, zeigt mit der Hand zur Tür und schreit: „Hinaus!" Papa Wrangel aber — kneift. In der Tür kommt ihm jedoch die ungeheure Lächerlichkeit des Vorgangs zum Bewusstsein: er dreht sich nochmals um, quittiert wütend mit der Verbalinjurie: „Sie olle jiftige Kröte!" und wirft die Türe zu.



Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870





Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Cercle am Hofe Kaiser Wilhelms I.



Mit diesem Bilde hatte Menzel seinen eigentlichen durchschlagenden Erfolg. Er erhielt den Orden pour le mérite und wurde fortab zu den Hoffesten hinzugezogen, was ihn zu einer Reihe von wundervollen Bildern anregte. Auch kam Geld in seinen Beutel, so dass er 1867 und 1868 auf je vier Wochen nach Paris gehen und sich dort umsehen konnte. Das zweite Mal kam er dabei auch nach dem inzwischen in Blüte gekommenen Barbizon, um seinen dort weilenden Schüler Fritz Werner zu besuchen. Sein in Paris gerade ausgestelltes Krönungsbild hatte Aufsehen gemacht. Die ganze Künstlerkolonie wurde eiligst zusammengetrommelt, ein grosses Gelage veranstaltet, wobei Menzel die Gesellschaft reichlich mit Sekt traktierte. Nach einem kaum zweistündigen Schlaf in dieser wüsten Nacht musste Menzel wieder auf, um nach Paris zurückzukehren. Der gleich ihm fürchterlich verjammerte Fritz Werner brachte ihn zu der Stelle, die der Omnibus zur nächsten Bahnstation Melun passieren musste. Es war kalt, — die Sonne gerade aufgegangen. Menzel zog eines seiner bekannten kleinen Skizzenbücher aus der Tasche und begann in der grössten Gemütsruhe den Karabinerhaken an einem neben ihrem Standort befindlichen Ziehbrunnen abzuzeichnen. Fritz



A. v. Menzel. Dorfschmiede bei Hof-Gastein

Werner war sprachlos über das Tun des Meisters unter diesen Umständen. Plötzlich schnarrte ihn der an: „Was tust du hier unter diesen Kretins?" — Das war Menzel, und das war seine künstlerische Meinung von dem Nachwuchs von Barbizon!

Die „Ballgesellschaft" (1867), — vom gleichen Jahre der in seinem bunten, an Charaktergestalten, Sonne, Farben, Leben überreiche „Sonntag im Tuileriengarten", — der verwandte „Wochentag in Paris" (1869) mit seinem Einblick in das Gewoge des Boulevard-Getümmels entstehen jetzt unter anderen Bildern als Zeugnisse dafür, wie anregend Paris auf Menzel gewirkt hat. Die wundersame Lebendigkeit seiner immer sicheren, interessanten, eigenartigen Linienführung, der entzückende Schmelz seiner in tausend Partikelchen vibrierenden Farbe wirken zusammen und haben nur einen Nebenbuhler — Meissonier — gefunden. Er übertrifft ihn aber weitaus durch die Auffassungskraft für das Individuelle, die durchaus literarisch ist. Er zeigt nie Durchschnittsmenschen oder Nichtssagenheit. Immer haben seine Gestalten Fleisch und Blut, seine Häuser, Gassen, Strassen, Orte einen bestimmten genius loci, — und immer zwingen sie, nach dem Roman dieser Personen und Dinge zu forschen. Stets ist die Wirklichkeitstreue weit über das hinausgetrieben, was man damals — und heute noch! — kannte und konnte. Und doch ist jede Wirklichkeit wundersam geläutert durch eine graziöse Hand, deren Druck weich, leicht, vielsagend gefällig in der betörenden Formenwelt des Rokoko geworden ist. Es ist ganz merkwürdig: alle diese Dinge sind im Grunde so deutsch, will sagen so berlinisch-preussisch als nur möglich, — alle Dinge sind so naturecht, wie nie zuvor gesehen ward, — — und doch hat Menzel sein ganzes Leben hindurch nicht aufgehört, in seiner Mache der graziöseste Rokokomensch zu sein. Nur das „Eisenwalzwerk" macht eine Ausnahme davon, — und das auch nur mit einem gewissen Vorbehalt.



A. v. Menzel. Kirchen-Inneres

Von diesem Geist ist auch jene köstliche Darstellung der „Abreise Kaiser Wilhelms I. zur Armee 1870“ (1871) erfüllt, in der man das Königspaar durch die mit Fahnen reich geschmückte Strasse „Unter den Linden“ fahren sieht, während eine vielgestaltige Menge auf dem Bürgersteig den Herrscher begrüsst. Was sind das für prächtige, in jedem Zuge interessante, markige Gestalten, — wie reizend ist das Zufällige, Augenblickliche, das Verhältnis jedes Einzelnen nach Stand und Empfindung zum Vorgang geschildert, — wie fein die Schilderung durch Episoden belebt! Dazu die erstaunliche Durchführung der Hausfassaden zur Rechten und die Ruhe in den Baumwipfeln zur Linken. Dem Gegenstand nach eigentlich ein Feuilleton über eine Episode aus grosser Zeit, ist es als Schöpfung in Wirklichkeit ein Werk, in dem Nerv und Herzschlag eines ganzen Volkes in grosser Stunde lebt. Menzel dachte als malerischer Darsteller seine Bilder eigentlich immer klein trotz oft grosser Flächen. Aber als schöpferisch über seiner Palette durch Urteilskraft, Blicktiefe, Anschauung, Phantasie thronender Geist eröffnete er in solchen Werken, und oft auch im kleinsten Blatte, immer die grössten Fernsichten in Volk und Zeit.



A. v. Menzel. Sämtlich nicht bei der Sache
(Verlag von R. Wagner, Berlin)

Solch' ein packender Griff ist auch das Bild „Cercle“ (1879), eines der wenigen Bilder dieser Reihe, in denen der greise Kaiser selbst erscheint. Mit freundlichem, augenscheinlich einen Scherz begleitendem Lächeln steht er mitten in der von Respekt und gespanntem Interesse erfüllten Ballgruppe und spricht mit einer Dame, von der wir nur den Rücken sehen. Ein kleiner Ausschnitt nur, und doch lebt eine reiche Fülle von Beobachtung der menschlichen Natur, von Persönlichkeitsempfindung, von so virtuosem Malenkönnen darin, dass der Eindruck davon unverwischbar ist.

Die Krone aller dieser Bilder aus dem preussischen Hofleben ist indessen das „Ballsouper“ von 1878, — wohl das schönste Bild, das je in Berlin gemalt worden ist, und würdig, in einer Galerie der Öffentlichkeit erhalten zu werden. In einen der Barocknebensäle des Berliner Schlosses blickt man hinein: die Kerzen schimmern, tausendfach in der Stuckvergoldung und in Spiegeln

sich brechend, eine in Gala befindliche Menge flutet durch den Mittelgang aus dem Hauptsaal herein, rechts vorn hat, von Kavalieren bedient und unterhalten, eine Gruppe älterer und jüngerer Damen Platz genommen, links stehen Herren im Gespräch und bei dem schwierigen Werk, trotz Helm, Teller, Sektglas mit der Gabel einige Bissen zu erlangen. Mit einer ganz unbeschreib-



A. v. Menzel. Aus Hof-Gastein

lichen Virtuosität ist dieses funkelnde Leben aus Licht, wundervoll verarbeiteten Reflexen und Figuren herausgebracht. Man meint, ein Menschenalter müsse dazu gehören, um jedes Lichtpartikelchen, jeden Ordensstern und jedes Brillantdiadem so getreu wiederzugeben. Und doch tritt das Virtuose überall zurück hinter der grossen und packenden Kunst, jede Menschenbewegung in angeborener Natürlichkeit, in frappanter Augenblicklichkeit und doch wieder nur als Teil eines ganzen, betörenden, packenden Gesamteindruckes darzustellen. Keine schematische Figur, — jede erschöpfend charakterisiert in ihrem Grundwesen, — jede überzeugend ähnlich in ihrem augenblicklichen Gehaben. Jeder trägt seinen Roman im Gesicht mit sich herum; man sieht es dem süd-

europäischen Attaché dort an, dass er mit dem weichen Tonfall der lateinischen Rasse seiner Nachbarin eben von den schönen Tagen in Baden-Baden erzählt usw. — Ganz besonders interessant ist Menzels Frauendarstellung, für welche dies Bild typisch ist. Er ist nie ein Schönheitenverehrer gewesen, — man möchte sogar sagen, dass er schönen Frauen geflissentlich aus dem Wege gegangen ist. Den kleinen unansehnlichen Gnomen mochten die Damen nicht. Für sein Genie



A. v. Menzel. Chinesinnen mit Fasanen (Aus dem Kinderalbum)

und seine Geisteskraft hatten sie, — eine echte Fraueneigenschaft! — kein Verständnis. Er rächte sich, indem er auch die liebreizendste Mädchengestalt vom Standpunkte des unbarmherzigen Charakteristikers aus ansah. Aber gerade deshalb ist er eigentlich der beste Darsteller der grossen Dame von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weil er nicht schmeichelt, ist er der vollkommene Bildniskünstler, der nach dem Wesen gründet und sicher alle jene Imponderabilien erlauscht und beherrscht, welche die Weltdame auf den ersten Blick von der Dame aus bürgerlichen Kreisen scheidet. In dieser Darstellung der Berliner hohen Gesellschaft an sich, wie der Hofgesellschaft im besonderen, — in der realistischen Vollendung ohne gleichen und dem grossen warmen Maler-Schwung trotzdem scheint mir dieses Bild Menzels Meisterstück zu sein;



A. v. Menzel. Siesta

an wallendem Herzblut wenigstens wird es von der „Piazza d'Erbe" trotz der glänzenden Virtuosität nicht erreicht.

Vom „Krönungsbild" bis zum „Ballsouper" reicht jene besondere Reihe von Bildern, die neben kleineren das Hofleben Kaiser Wilhelms I. zum Gegenstand haben. — Wir müssen jetzt einige Jahre zurückgreifen, um jenes vielgenannte, einst hart geschmähte, längst aber bewunderte Werk zu betrachten, das unmittelbar auf den „Park des Prinz Albrechts-Palais" von 1846, den „Tempelhofer Berg" von 1847, die „Aufbahrung der Märzgefallenen" von 1848 aufgebaut ist und ohne diese Vorgängerschaft nach dem Grundgesetz organischer Entwicklung der Künstlerideen unbegreiflich wäre. Es ist dies das „Eisenwalzwerk" von 1874/75. Dieser Vorläufer der europäischen Wirklichkeitsapostel, der sich zu einem Schöngeist unter Seinesgleichen ausgewachsen hatte, besinnt sich plötzlich auf seine erste Malerliebe zur ungeschminkten Natur und gestaltet mit genialem Griff ein Stück rauschender Gegenwart, — auch hier der Mann des unbeirrten Scharfblicks; denn was konnte typischer für die 70er Jahre mit der Vorbereitung des ungeheuren wirtschaftlichen Aufschwungs der Gegenwart sein als ein Hüttenwerk! Menzel schildert uns ein Eisenwalzwerk zu Laurahütte in Oberschlesien in grossem Umfang. Mitten hinein in die



A. v. Menzel. Die Kontribution

Hüttenanlage blicken wir mit ihrer verwirrenden Menge von Gestängen, Krähnen, Rädern; alles von Rauch und Dampf umhüllt; nervige Arbeiter vom Schlage der Landwehr von 1870 sehen wir hantieren und einen mächtigen glühenden Eisenblock in die Walzstrecke vom Wagen aus schieben. Weitere Blöcke werden auf Karren herangefahren. Hier halten Arbeiter Mittagsrast in einem Winkel, — dort säubern sich andere, deren Schicht zu Ende ist. Mit erstaunlicher Vollkommenheit sind hier Dinge, wie das Rotglühen des Eisens, der Dampf, das gebrochene Licht geschildert, die man vordem für unmalbar hielt und deshalb mied, — und leibhaftig in dem bei aller Hast sicheren Tun erscheinen diese „modernen Cyklopen“ als interessante Menschen, von denen man mehr hören möchte. In seinen warmen, gebrochenen, dämmerigen Farben, die eines feinen Geschmackes selbst hier nicht entbehren, — malerisch ein fesselndes Problem, — ist das Bild im Gegenstand und der Charakteristik ein Werk von grossartiger Kühnheit, das wie ein Denkstein in der modernen Kunst ragt. War es doch die Geburtsfanfare für den modernen Naturalismus und ist doch bis zu Meunier keiner darüber hinausgekommen, geschweige denn, dass er es erreicht hätte. — Als Menzel dieses Bild vollendet hatte, feierte er seinen 60. Geburtstag.



A. v. Menzel. Handzeichnung

Die „Prozession in Hofgastein“ (1880), eine bunte, etwas glasige, aber trefflich charakterisierte Schilderung eines kirchlichen Aufzugs in Gastein mit dem üblichen Anhang einer schaulustigen Menge von Badegästen ist ein virtuoses Bild. Aber es zeigt ein Versagen beim alternden Künstler, das sonst in dieser Zeit bei ihm noch nicht bemerkbar war.

Menzels letztes grosses Meisterwerk, das sein glänzendes Können noch einmal auf der Höhe, die Schärfe des Auges fast noch gesteigert offenbart, wenn es auch einen kühleren Pulsschlag beim fast 70jährigen Künstler verrät, ist die „Piazza d'Erbe zu Verona“ (1883/84) — jener malerische Mittelpunkt der alten Theoderichstadt an der Etsch, der ebenso wegen seiner alten Paläste, Denkmäler, gut zusammengehenden Hausfassaden als wegen seines täglichen Markttreibens den Italienfahrern bekannt ist.



Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ballsouper



Adolph von Menzel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ehrenbürger-Brief von Berlin für den Fürsten Bismarck





A. v. Menzel. Die fünf Sinne (Lithographie 1835)

Der Gemüsemarkt wird dort abgehalten. — Feuerbach beschreibt in dem „Vermächtnis“ seinen kurzen Veroneser Aufenthalt in folgendem Telegrammstil: „Jetzt Verona; Frauen mit schwarzen Schleiern, römisches Theater. Die Etsch, ein wildes gelbes Wasser, wälzt sich mitten durch die Stadt. Der Platz dei Signori, eine stille trauernde Pracht, dabei heimlich und klein wie ein Zimmer“. Auch ohne dass der seltsamen Poesie des Plätzleins mit den Scaliger-Gräbern Erwähnung getan ist, — welche heimliche, feine, melancholische Stimmung in diesen Worten, und wie fein ist darin der genius loci Veronas getroffen! Tempora mutantur! Nichts von alledem bei Menzel. Er, der gelehrte Historiker des preussischen Rokoko, ging daran anteillos vorüber, und an dem an Denkmalen selbst so reichen Marktplatz interessierten ihn nicht diese, sondern lediglich das südlich bunte, lebhafte, sonnenumglänzte Treiben der Menschen und der Kramhandel. Mit derselben grenzenlosen Liebe zur Sache, die das „Ballsouper“ kennzeichnet, ist hier in den Einzelheiten gearbeitet und mit derselben Hingebung hat das wunderbar scharfe Auge, die Zauber des Tageslichtes und jede der tausendfältigen Bewegungen der Menge beobachtet und dieses Gewirr dann zu einem grossen Klang zusammengestimmt. Man ist sich bewusst, dass Derartiges vorher noch nicht gemalt worden ist und vielleicht in vielen Jahrhunderten nicht mehr gemalt werden wird, — schon aus dem Grunde, weil keiner die Ausdauer und die Liebe zur Sache hat, und weil jeder Andere aus Ökonomie das über das Werk eines ganzen Lebens verteilen wird, was hier in einer Tafel lebt. Es ist ein rückwärts schauendes und zusammenfassendes Programm eines an geistiger wie handwerklicher Kraft gleich starken Alleskönnens, das uns mit schweigendem Erstaunen erfüllt, wie weit ein Auge erzogen und eine Hand gebildet werden kann. Möchte auch dieses Bild der Öffentlichkeit in einem Museum erhalten werden! Es würde der Volkserziehung wie der Künstlererziehung sicher ungleich mehr nützen als die Schulschmarren, die mehr und mehr unsere Sammlungen zu füllen beginnen. — Menzel war fast 70 Jahre alt, als er dieses Werk vollendet hatte. In weiser Selbstbeschränkung schloss er seine grossen Schöpfungen damit ab und wandte sich während der letzten beiden Jahrzehnte seines Lebens jenen kleinen Darstellungen in Gouache und mit dem Bleistift zu, denen seine Hand fast bis an sein Ende gewachsen blieb.

* * *

Wer methodisch durch Menzels Lebenswerk gezogen ist und die Griffelwerke betrachtete, die er für Holzschnitt und Steindruck in seiner Jugend schuf, — wer sich andächtig in die prächtige Rokoko-Nachblüte versenkte, als welche seine Verherrlichung des grossen preussischen Königs in köstlichen Farbengebilden sich der Stilrichtung nach darstellt, — wer schliesslich gebannt von jener



A. v. Menzel. Markgraf Albrecht der Bär erstürmt die Feste Brennabor 1157
Aus „Denkwürdigkeiten zur brandenburgisch-preussischen Geschichte“ (Lithographie 1836)

Reihe von Wirklichkeitsdarstellungen war, die im „Ballsouper“, dem „Eisenwalzwerk“ und der „Piazza d'Erbe zu Verona“ gipfeln, der meint mit dem instinktiven Massstab für ein reiches Menschenwerk, dass er nun am Ende sei, den Eindruck nachwirken und ihn zu einem festumrissenen Bild vom Künstlerleben ausreifen lassen könne. Und doch irrt er. Es fehlt noch der an Zahl der Schöpfungen reichste und der allerpersönlichste Teil von Menzels Kunst, in dem er sich zu jeder Stunde, möchte man sagen, und in der Hausjoppe gab, wie er war und die Dinge beobachtete: wunderbar scharf hinter seiner grossen altfränkischen Brille, fast unerbittlich, anscheinend gemütlos, und dann wieder so überlegen literarisch, satirisch, menschenkennerisch, als sei die Schreibfeder sein eigentliches Handwerkszeug. Hat ja doch die Lehre vom Milieu, die jahrzehntelang Kunst und Literatur von

Europa beherrschte, so nebenher und besonders in diesen kleinen Gebilden keinen vollkommeneren malenden Dolmetscher als Menzel gehabt. Die Zahl der Blätter in Deck- und Wasserfarben, der Zeichnungen in Bleistift und Studien aus Menzels Hand ist sehr beträchtlich. Fast 6000 Nummern



A. v. Menzel. Schützendiplom für den Berliner Offizierschiessverein (Lithographie 1839)

umfasste die Menzel-Gedächtnis-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie im April und Mai 1905. Eine Riesenfülle von Fleiss und Ausdauer, die umso bewundernswerter ist, als Menzel kein leichter Arbeiter war, wie die leichte Hand in diesen Blättern vermuten lässt, sondern langsam und mühselig schuf, Fertiges vielfach vernichtete, dem kleinsten Blatt grosse Geduld widmete und nichts als gering achtete. In dem letzten Jahrzehnt, als er nur noch sehr wenig an die Öffentlichkeit

brachte und sich dem rückwärts schauenden Behagen des hohen Alters hingab, hielt er trotzdem jeden Morgen Modellparade vor dem Eingang zu seiner Werkstatt ab, nahm Geeignetes mit sich hinein und zeichnete, zeichnete, zeichnete. Darum sind auch gerade diese kleinen Blätter, bei denen ein aparter literarischer Einfall oder irgend eine Beobachtung der Inspirator war, in so hohem Grade interessant und merkwürdig fesselnd. Ungefähr mit dem Jahre 1850, als Menzel noch mitten im „Armeewerk" steckte und gerade die Friedrichsbilder begann, entstehen die ersten Blätter dieser Art, die nicht mehr Studien sind. Die Liebe zur feinen Technik der Wasser- und Deckfarben wächst dann mit den Jahren und dem Reifen des Könnens bei ihm, bis seit dem sechsten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts Hand in Hand mit dem gleichzeitigen Farbenstil seiner Ölbilder jene durch Vielartigkeit, Kostbarkeit und sprühendes Leben der Töne sich hervortuende Technik ausgebildet ist, die diese Blätter und Blättchen zu wahren Juwelen stempelt. Ein Teil der früheren Blätter ist in Zahl von 43 Nummern im sogenannten „Kinderalbum" (1862—83) gesammelt, ohne dass eine methodische Auswahl stattgefunden hätte. Da sind es vor allem die fein aufgefassten Tierdarstellungen, welche den Beschauer nicht allein durch die Darstellung, sondern auch durch das Erfassen der Tierseele fesseln, — sei es, dass Menzel uns Einblick in einen von Pfauen, Truthühnern usw. erfüllten Geflügelhof gewährt, eine Schwanenfamilie am Teichufer schildert oder das prächtige Gefieder eines Papageien auf seiner Stange im Garten oder im Boudoir seiner Herrin darstellt. Nicht minder vortrefflich sind diejenigen Vorwürfe, in denen einige Insassen des alten Berliner Zoologischen Gartens behandelt sind: der Kopf eines alten Löwen wäre Meyerheims würdig, und scharf ist das Wilde im Körper eines brüllenden Tigers herausgebracht, während bei einem Blatt mit einem fressenden Zebra die Eleganz der



A. v. Menzel. Macchiavelli
Aus „Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen"
(Verlag von R. Wagner, Berlin)



A. v. Menzel. Marquise von Pompadour
Aus „Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen"
(Verlag von R. Wagner Berlin)



Adolph von Menzel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Eisenwalzwerk

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin





Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Prozession in Hof-Gastein



richtig erfassten Körperlinie zu rühmen ist. Einige Male ist in den Blättern auch Mensch und Tier zu einem Genrebildchen verbunden, so auf der reizenden „Fasanen-Fütterung“, welche auf einer Parkterrasse von hübschen Japanerinnen vorgenommen wird, — wohl eine Pariser Reminiszenz des Künstlers. Eine Altberliner Erinnerung des Künstlers in gleicher Richtung ist der „Kaffeegarten“, in welchem ein Reh heranhüpft, um ein Stück Kuchen aus der Hand einer Dame zu nehmen, während prächtige Typen aus den 60er Jahren in dem spärlich besetzten Garten, — wohl der alte „Hofjäger“, — den Hintergrund beleben. Eine der reizendsten Schöpfungen dieser Art ist das „Hirschgehege“, auch aus dem alten Berliner Zoologischen Garten; ein schlichter Holzverschlag mit Stangengitter trennt den von Grasflecken und einigen Birkenbäumchen belebten Aufenthaltsraum der zutraulichen Tiere von der Aussenwelt. Hinter den Gittern draussen sieht man Kinder und ihre Eltern in altmodischem Aufzug hereinschauen. Der zufällige Standpunkt bringt es mit sich, dass den zahmen Geschöpfen gegenüber der hinter Gittern zuschauende Mensch draussen als das eigentliche Raubtier erscheint. Eine solche sarkastische Absicht lag Menzel, der ein Menschenhasser war, nicht fern, umsoweniger vielleicht, als er den Hirschbock von seitlich stehenden unsichtbaren Beschauern mit Stöcken und Regenschirmen necken lässt; im Zoologischen Garten glaubt ohnehin jeder Knoten für



A. v. Menzel. Friedrich der Grosse, dichtend
Aus „Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen“
(Verlag von R. Wagner, Berlin)



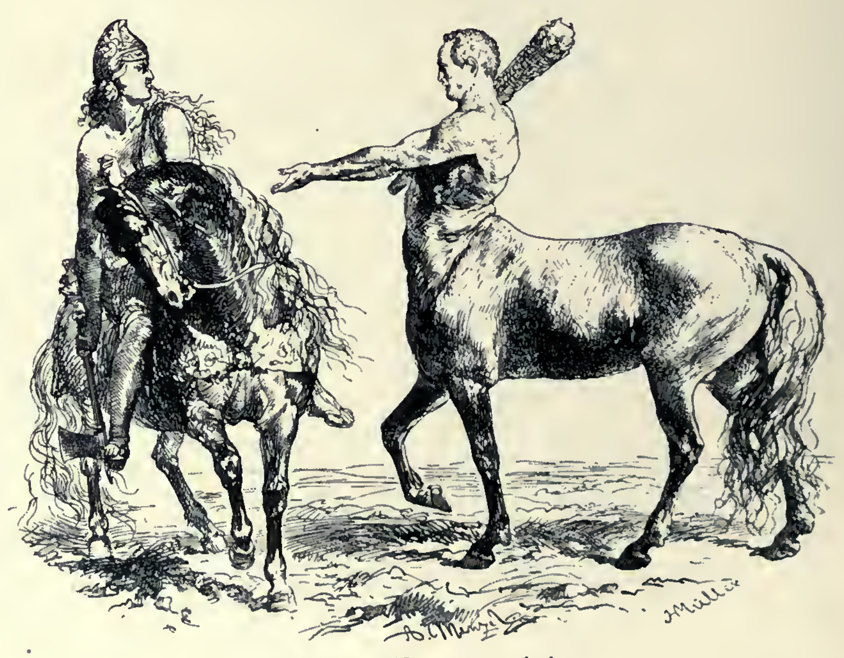
A. v. Menzel. Seydlitzsche Kürassiere
Aus „Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen“
(Verlag von R. Wagner, Berlin)



A. v. Menzel. Allegorie auf die rüstenden Feinde
Aus „Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen“
(Verlag von R. Wagner, Berlin)

seine paar Silbergroschen Eintrittsgeld alle Puppen tanzen und alle Tiere Parade machen lassen zu müssen. Soweit das „Kinderalbum“.

Legion ist die Zahl der Gouaches ausserhalb dieser Reihe. Auch nur die schönsten aufzuzählen, würde uns zu weit führen. Kein Gebiet gibt es, das Menzel hier nicht betreten hätte. Niemals erscheint er als Spezialist. Was ihn reizt, wird dargestellt, und was er darstellen will, das kann er. Wie er Tierstücke geschaffen hat, die der grössten Fachmaler würdig sind, so kann man manche seiner landschaftlichen Vorwürfe ohne Übertreibung mit den Händen der grössten Leute von Barbizon vergleichen. Wie reizend, fein und intim ist z. B. das Altberliner „Hofidyll“ mit dem Gartengrün dahinter aus einer früheren Wohnung des Künstlers, oder das Klostergartenidyll mit dem schreitenden Pater; welches Juwel sprühenden Lebens ist der umgrünte Berliner „Landwehrkanal“ mit seinen ziehenden und verankerten Kähnen und dem Tun und Treiben der Schiffersleute, oder auch das Blatt mit den badenden Jungen an der Saale bei Kösen; und welche Grösse hinwiederum erfüllt die tonschöne Baumgärten- und Stallansicht aus Hof-Gastein! Kunstvoll in allem Kleinwerk durchgebildete Innenstücke von Rokokokirchen, wie z. B. diejenige der berühmten Klosterkirche zu Ettal, die „Festausschmückung“ sind neben düsteren Vorwürfen aus alten Synagogen zu erwähnen, während solche intimen Blätter wie die „Dorfschmiede zu Hof-Gastein“ nicht minder glänzend gemacht sind, obgleich sie just das malerische Gegenteil vertreten. Hier sieht man „Maurer bei der Arbeit“ auf dem Neubau in vollendeter Charakteristik, während zwischen Baumgruppe und Haus hinter den aufsteigenden Mauern ein stimmungsvoller Durchblick auf einen Garten mit schönen Gebäuden in antikem Stil einen reizenden Hintergrund abgibt; dort ist der alte Elefant des „Jardin des Plantes“ zu Paris hinter seinen primitiven Gittern und seine Beschauer teils pariserischer teils algerischer Abstammung Vorwurf eines sehr wirkungsvollen Blattes; auf einer Bleistiftzeichnung sieht man zwei typische alte



A. v. Menzel. Kentaur und Amazone
Aus „Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen“
(Verlag von R. Wagner, Berlin)

Professoren dahinwandeln; auf einem in Kohle hergestellten Blatt erblickt man den Meister von Bayreuth auf der Bühne vor einem Tische, auf dem die Partitur von einer Hauslampe erhellt wird, sitzen und mit den Händen eine Probe dirigierend, — wie echt das alles, — welche Welten an Gegensatz! Menzel liebte das Reisen nicht sonderlich; wenn er aber reiste, brachte er Ausbeute mit. Er studierte dabei weniger die Landschaft als seine Mitmenschen, welchem Umstand auch eine kleine Zahl von Eisenbahncoupé-Darstellungen verdankt wird. In dem wohl frühesten Blatt sitzt eine reifere Dame verträumt im Fenstereck; auf dem Blatt „Frühmorgens im Nachtschnellzug" sehen wir unter dem Zauberruf von draussen „frischer Kaffee" erwachende und sich reckende Reisende; auf der „Fahrt durch schöne Gegend" sind die drolligen Anstrengungen der Wageninsassen, um durch Brille und Operngucker etwas von den Bergen zu sehen, humorvoll dargestellt. Bei seiner ganz hervorragenden Beobachtungsgabe war Menzel der natürliche Schilderer der Gesellschaft als solcher. Er ist hier auch von keinem erreicht worden. Solche Blätter, wie die geradezu klassische Federzeichnung „Siesta" oder die berühmte Bleistiftzeichnung: „Im Salon der Frau von Schleinitz 1874" mit der Gestalt des nachmaligen Kaisers Friedrich darin, — wie der schon 1860 gemalte „Aufbruch vom Feste" sind typisch dafür. Typisch sind auch seine Darstellungen bürgerlicher Kreise, die man als Gäste in einem Kaffee, in einem Konzert oder sonst an einem öffentlichen Ort belauscht. Das Milieu ist stets schlagend getroffen; jede Figur „sitzt", wie der Fachausdruck lautet; sie ist ein haarscharfes Bildnis, und erstaunlich bleibt immer, wie Menzel sozusagen den Stimmungston einer jeden zu finden verstand; man glaubt zu bemerken, was jeden Dargestellten im Augenblick des Gezeichnetwerdens bewegte. Die „Pariser Boulevardszene", seine verschiedenen Biergarten- und Konzerthaus-Blätter sind hier ebenso bekannt wie eine Reihe von farbig besonders schönen Gouaches aus Kissingen. Seinen Kissinger Ehrenbürgerbrief verdankt er nicht seinem Ruhm, sondern wie andere weniger illustre Sterbliche dem 25. Aufenthalt an der berühmten Heilquelle. Er begleitete jährlich seine verwitwete Schwester dorthin und fand ein eigenes Gefallen an dem bunten internationalen Kurtreiben, so dass



A. v. Menzel. Dame am Kamin
Aus „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen" (1851)



A. v. Menzel. Reifspiel auf der Terrasse
Aus „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen“ (1851)



Adolph von Menzel pinx. Phot F. Hanfstaengl, München

Hirschgehege im Berliner Zoologischen Garten (Aus dem Kinderalbum)





Adolph von Menzel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Aschermittwoch





A. v. Menzel. Bärenzwinger
Aus „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen“ (1851)

wohl ein Dutzend Blätter, und wahre Perlen darunter, hievon zeugen. Als ihm der Ehrenbürgerbrief bei einem dazu veranstalteten Festmahl überreicht wurde, wies der Festredner auf die Heilkraft der Quellen hin, die sich an Menzels hohem Alter in glänzender Weise bewährt habe. Unter allgemeinem Erstaunen erklärte der alte Herr in seiner Antwort, dass er in den 25 Jahren Kissinger Aufenthalts und bis zu jenem Tage noch nicht ein einziges Glas Rakoczy getrunken und noch nicht ein einziges Soolebad genommen habe.



A. v. Menzel.
Gedenkblatt zur Säkularfeier der Geburt Gottfried Schadows am 20. Mai 1864 (Lithographie)

Eine andere grössere Reihe von Blättern in Gouache und Deckfarbenmalerei hat novellistische und humoristische Gegenstände zum Vorwurf, wie z. B. das reizende Kircheninterieur mit den knienden Kavalieren aus der Zeit des 30jährigen Krieges, die statt zu beten nach einer schönen Edeldame spähen. Auf einem anderen Vorwurf: „Beati possidentes" sind humorvoll die Freuden geschildert, welche die malerische Ausschmückung eines Landhauses bei dem glücklichen Besitzerpaar erweckt. Ein dritter, dessen Ort anscheinend eine anmutige und abgelegene Villenstrasse von Berlin W. ist, behandelt den „Aschermittwoch". Der Morgen graut über den beschneiten Villen mit ihren kahlen Baumkronen, während durch den Schnee darunter eine grössere Gesellschaft vom Fastnachtsball heimwandert; das letzte Glied davon augenscheinlich total besäuft und nur durch einen kraftvollen Freundesarm noch aufrecht gehalten und richtig gesteuert. Soviel von den Gouaches und den Bleistiftkompositionen Menzels.

Bildnisse hat er in seiner Jugend häufiger gemalt als später. Da sind es Verwandte: Mutter, Schwester, der verstorbene Bruder, Bekannte, welche erscheinen, — hie und da auch wohl ein bestelltes Konterfei. Ein paar prächtige Männerköpfe, wie der des sogen. alten Rabbiners, gesellen sich dazu. Ein ganz ausgezeichnetes Werk ist das Idealbildnis Chodowieckis, der auf der Waisenbrücke, mitten im ältesten und malerischsten Teil von Berlin, sich an das Geländer lehnt und skizziert. Es ist eine Stiftung an den Verein Berliner Künstler. Besonders interessant

aber ist ein Selbstbildnis von 1882 in Bleistiftmanier, das einzige, welches man kennt. Er war damals ein hoher Sechziger. Das Bild ist gewiss ähnlich, sowohl in der Kopfform mit der mächtigen Stirn, als in Auge, Nase, Mund, dem bartumrahmten Kinn; es ist auch technisch eine tüchtige Arbeit. Aber ein frisierter Menzel, eine getünchte Individualität blickt uns daraus an. Der Mann, der den alten Wrangel mit seiner Schönheitswerbung für die Hofdamen im Krönungsbild zur Tür hinaus gewiesen hatte und dem die Naturwahrheit über alles ging, war ein schwacher Sterblicher dem eigenen Konterfei gegenüber. Er wollte sich schön machen, was ihm nur auf Kosten der inneren Wahrheit gelang. Da wir aber Krüger, Magnus und Boldini als die berufenen Propheten des Menzelbildnisses in der ganzen Art und Kernigkeit des Originals haben, ist das Unglück nicht eben gross.

Zu erwähnen bleibt, dass von Menzel farbenreiche Entwürfe für das Tafelgeschirr stammen, das die Kgl. Porzellan-Manufaktur dem Kronprinzenpaar zur silbernen Hochzeitsfeier 1882 widmete; die Farben frisch und bunt, — geistreich und originell die Erfindung.

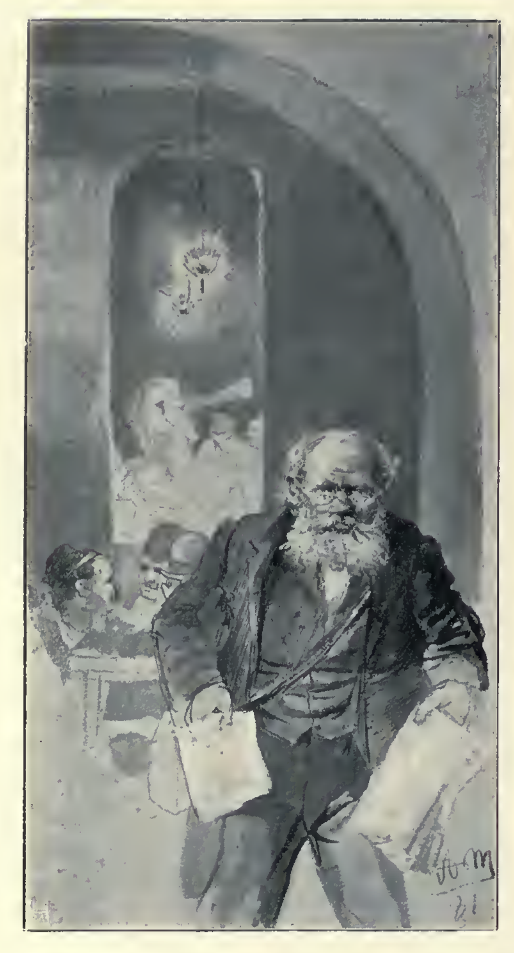
Auch als Radierer hat sich Menzel versucht. Ein Heft mit „Radierversuchen" entstand 1844. 1851 probierte er eine Verbindung von Ätz- und Steinzeichnungstechnik in seinen „Versuchen auf Stein mit Pinsel und Schabeisen".

* * *

Und das Fazit dieses fast 75jährigen Schaffens? Durch Menzels Werk geht nicht der gewaltige Naturpulsschlag und die Regenerationssehnsucht eines Böcklin, welcher der eine seiner grossen Malerzeitgenossen, — und auch nicht der titanische Trotz und die urmächtige Phantasie eines Klinger, welcher der andere war. Er ist ein Mann der Überlieferung im Geiste, der Erbe einer verfeinerten Sinneskultur, die er bis auf die Spitze getrieben hat. Bei ihm gibt der Verstand den Ausschlag und das wunderbar vervollkommnete Auge auch dort, wo er als Neuerer und Bahnbrecher die Natur unbefangen beschaute. Starker Geist und Urteilskraft, reiches und vertieftes Wissen von der Geschichtsperiode des Rokoko wie von den Dingen um ihn herum, ungeheurer Fleiss sind die Basis einer Kunst des Alleskönnens, in der der Zeichenstift und die Palette vor nichts mehr zurückschreckte, weil sie einer neuartigen Lösung eines jeden Problems



A. v. Menzel. Friedrich der Grosse
Aus „Schiller und seine Zeit" von J. Scherr (1859)



A. v. Menzel. Handzeichnung (1881)

sicher sind. Nichts ist hierfür bezeichnender, als das süddeutsche, insbesondere das münchnerische Verhältnis zu Menzel. Für den süddeutschen Gefühlsakzent ist Böcklin der Künstler an und für sich. Schon Klinger, als Mitteldeutscher, fällt aus der Tonart; er wird an der Isar offen oder verhehlt meist nur mit einer gewissen reservatio mentalis angeschaut. Für Menzels Verständnis fehlt in Süddeutschland der Wertmesser und dürfte immer fehlen. Menzel ist vollkommen berlinisch-preussisch, aussen wie innen, in seinem Kulturbewusstsein, in seinem Geistmenschentum, in seiner hochvollendeten Virtuosenschaft. Er ist als Maler der typische Vertreter der exakten Wissenschaftlichkeit



A. v. Menzel. Handzeichnung



A. v. Menzel. Landschaftsstudie



Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Beati possidentes

Verlag von R. Wagner in Berlin



Adolph von Menzel pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Biergarten in Kissingen



und weiterhin der ungeheuren wirtschaftlichen Entwicklung des 19. Jahrhunderts, wie sie von Berlin aus ihren Siegeszug genommen haben. Und so deutsch er in jedem Zuge seines Wesens und jedem Strich ist: er ist aus dem Berlinischen und mit dem Berlinischen ins Europäische hinausgewachsen. Der Beisatz des grossen Virtuosentums in seiner Kunst hat etwas Internationales



A. v. Menzel. Studie zum „Ballsouper" (1878)



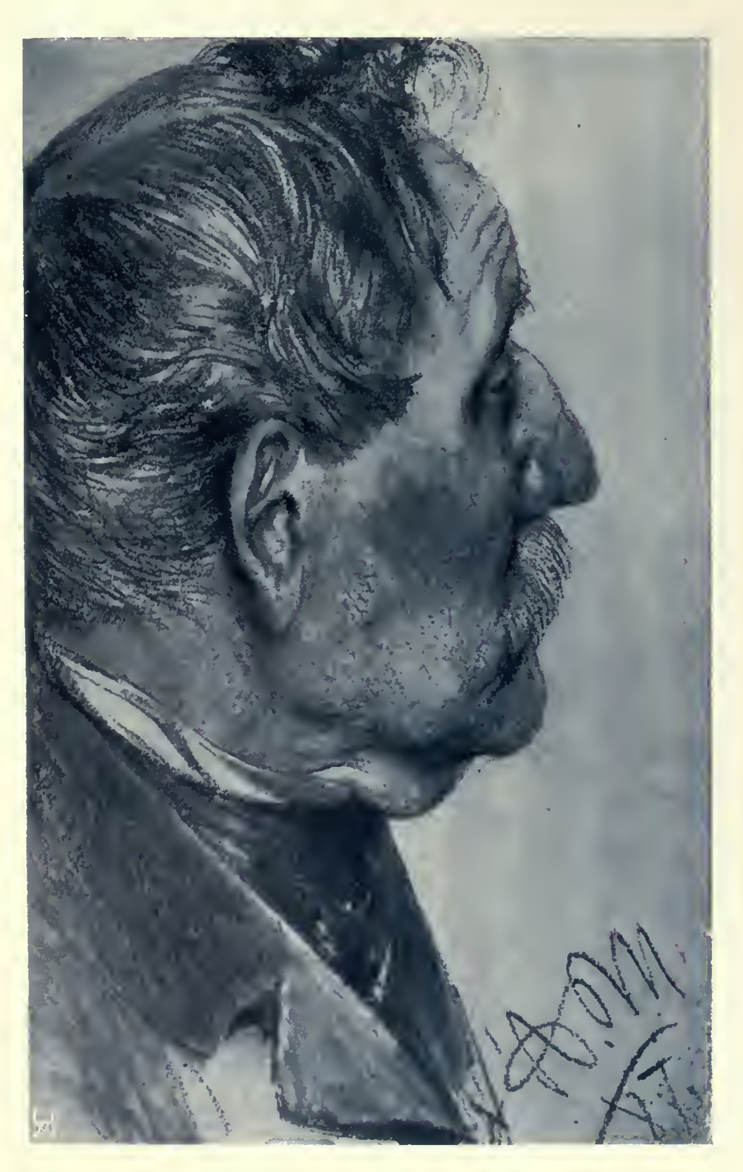
A. v. Menzel. Studie zum „Ballsouper" (1878)

gewonnen, wie jeder Virtuose im Grunde international ist. — Ob man Menzel immer zu den Ganzgrossen der Kunstgeschichte zählen wird, zögere ich zu entscheiden. Sicher aber wird er die Zeiten überdauern und zu den grossen Lichtern des 19. Jahrhunderts gezählt werden. — Und noch eins: die Kunst der Gegenwart siecht nach kräftigem Anlauf aus Mangel an starken Impulsen seit einem Jahrzehnt dahin. Sie gleicht einem Preisringer mit starkem Biceps, mächtigem Brustkasten und sehnigen Lenden. Aber es sitzt ein kleines, verkrüppeltes Gehirn auf diesem Organismus. Wenn je wieder die Erkenntnis dämmern sollte, dass eine ernsthafte Kunst, die vor den Nachfahren nicht zu erröten braucht, ohne eine hohe persönliche Bildung des Künstlers nicht möglich ist, dann wird Menzel der tauglichste Schulmeister der Jungen werden.

* *
*

Menzel war ein interessanter Mensch nach jeder Richtung hin. Er war so gnomenhaft klein, dass er schon deshalb aller Welt in den Strassen von Berlin auffiel. Ein grosser Kopf sass auf dem kleinen Körper; das glattrasierte Gesicht war von einer Maurerfräse umrahmt; blaue, klare, aber verschleiert blickende Augen guckten hinter der Brille hervor. Sein in der Jugend hässliches, aber von einem kindlich-zutraulichen Zuge gemildertes Gesicht war im Alter so durchgeistigt, dass die hohe Intelligenz sofort auffiel. Er war langsam und ruhig in seinen Bewegungen, sprach abgemessen in einer altfränkischen Solidität, konnte leicht lebhaft und dann sprudelnd werden, war aber ebenso leicht rauhborstig. Seine Grobheit hatte Ruf.

Das Leben war ihm sehr schwer geworden. Er hatte lange wie ein Verzweifelter gekämpft, um Mutter und Geschwister zu ernähren; dann war es ihm besser, aber immer noch kärglich genug ergangen; später war er der Ernährer seiner verwitweten Schwester und von Nichte und Neffe. Er blieb bis an sein Ende Junggeselle; eine Frau hätte sicherlich auch die Lächerlichkeit der Figur neben dem kleinen Manne gefürchtet, wenn er um ihre Hand angehalten hätte. Er musste bis zum 50. Jahre warten, ehe ein grosser Erfolg kam. Aber auch dann noch stiegen die kleinen Talente rasch über ihn empor. Es hing ein Fluch bis in seine Greisenjahre hinein über ihm. Das hat ihn verbittert und jenen knorrigen Grobian aus ihm gemacht, als der er verschrieen war. Im Alter ward vieles wieder gut gemacht, was in seiner Jugend an ihm gesündigt worden ist. Er wurde Ehrendoktor, Ehrenbürger von Berlin, Breslau, Kissingen, erhielt den höchsten preussischen Orden für Kunst, wurde Wirklicher Geheimer Rat, Exzellenz, erhielt mit dem Schwarzen Adler-Orden den erblichen Adel. Der Kaiser zeichnete ihn in jeder Weise und bei jeder Gelegenheit wie einen Fürsten aus, — am schönsten wohl durch jenes Abendfest in Sanssouci, bei dem die kaiserliche Familie und der Hofstaat in den Trachten der Zeit Friedrichs des Grossen erschienen und der absichtlich ahnungslos gelassene Menzel am Schlosseingang von dem als Generaladjutant von Lentulus des grossen Königs kostümierten Kaiser in Versen begrüsst und dann in den Saal geleitet wurde.



A. v. Menzel. Männlicher Studienkopf (1887)

Seine Knorrigkeit und seine Absonderlichkeit trugen neben der Auszeichnung durch den Kaiser viel zu Menzels ungeheurer Popularität



A. v. Menzel. Sitzender Alter (Studie 1891)

in Berlin bei. Der Berliner liebt solche Menschen. Er war trotz aller Würden und trotz allen Ruhms schlicht. Er blieb in seiner geheimrätlich einfachen Wohnung in Berlin W. und im dritten Stock seit Jahrzehnten wohnen, trotzdem er sehr wohlhabend geworden war. Er ging in populäre Weinstuben, beobachtete die Menschen, kneipte mit seinem eigenen Schatten sehr philosophisch, schlief unfehlbar und überall ein. Wurde es ihm daheim in der Sigismundstrasse in seiner Wohnung und in dem grossen, altväterisch ausgestatteten Atelier zu eintönig, dann liess er den Koffer packen, eine Droschke holen und reiste — nach einem Hotel in der Potsdamerstrasse ab. Zu Fuss konnte er diese Reise in 15 Minuten machen. Dort quartierte er sich auf acht Tage ein und von dort aus durchstreifte er die Stadt, um Menschen, das Verkehrstreiben, die öffentlichen Lokale zu studieren und seine Lieblingskneipen bis tief in die Nacht hinein zu besuchen. Diese Absonderlichkeit hat er lange Jahre hindurch wiederholt. Jeder Droschkenkutscher kannte ihn, — jeder wusste, wo er logierte und wo er kneipte. Wenn er über die Strasse ging, erregte er Aufsehen und oft folgten ihm die Menschen in Scharen. War er irgendwo auf einem Feste, so gehörte er zu den Trinkfestesten und Letzten, die nach Hause gingen. Und so gesegnet war sein Appetit, dass er nach jedem Diner oder Hoffeste in sein Stammhotel zog, um solide — zu Abend zu essen. Er hatte auch ein gutes Herz. Manchem Armen half er ausgiebig, ohne dass es bekannt wurde, obgleich er sonst knickerig war.



A. v. Menzel. Studie zur „Ball-Episode“ (1888)

Nun ist er dahin und mit ihm eine typische Berliner Figur. Die Lücke, die er hinterlassen hat, ist unausfüllbar, denn solcher Menschen gibt es überall nur alle paar Jahrhunderte einen. —

Mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München und von Gustav Schauer, Kunstverlag, Berlin sind reproduziert:
die Vollbilder bei Seite 33. 39. 42. 43*. 46**. 47. 54**. 55. 58. 59. 66. 67. 71. 74**.
die Textbilder auf Seite 35**. 39. 41. 43. 46. 47**. 48*. 49 (beide). 50. 51**. 51** bis einschl. 59** (alles). 60*. 62. 63. 64. 65**.
(* nur Bruckmann, ** nur Schauer)

ÜBER JAPANISCHE MALEREI

und ihr Verhältnis zu europäischen Meistern

VON

ERNEST P. ROMADA

Auf weichen Sohlen, im schillernden Seidengewand, mit stillen Augen und dem Duft und Glanz blühender Gärten, aus leichten bunten Häuschen ist sie zu uns gekommen, diese japanische Kunst, wie eine Freude, die wir schon lange verloren geglaubt, die paradiesische Freude seltener Harmlosigkeit. Wie merkwürdig haben sich die Japaner zur Kunst, ihren Problemen und Entwicklungsformen verhalten, diese Fremdlinge, in der einen Hand die Chrysantheme, in der anderen das Schwert. Sie flössen uns gleichzeitig Bewunderung und Grauen ein. Ihre Kunst ist ohne Zweifel einer wissenschaftlichen Untersuchung würdig. Die japanische Malerei ist die Aufzeichnung eines Wechselgespräches zwischen Seele und Natur. In jeder Form eines Kunstwerkes liegt ein Geist verborgen, der mit uns zu reden verlangt und der uns die Nation näher bringt. Der Künstler selbst wird immer nur eine Übersetzung nach seinem Geiste von der Natur geben, es ist also kein getreues Kopieren, wohl aber ein Ablauschen der geheimsten Regungen. Diese künstlerische Phantasie ist der Zauberstab aller grossen Meister. Nur dort, wo die dichtende Phantasie mitarbeitet, haben wir es mit Kunstwerken ersten Ranges zu tun.

Ein grosser Verehrer der Japaner, Whistler, sagt uns: „Dass die Natur immer recht hat, ist eine Behauptung, die künstlerisch nicht wahr ist“. Die Natur hat selten recht, so selten sogar, dass man beinahe sagen kann, sie habe gewöhnlich unrecht. Das heisst: der Zustand der Dinge, der die Vollkommenheit der Harmonie anzeigen soll, ist selten und durchaus nicht gewöhnlich. Das echte Kunstwerk zeichnet sich durch seine illusionserregende Macht aus. Nicht in der Wahrheit, sondern in der Wahrscheinlichkeit liegt der Hauptreiz eines Kunstwerkes. In Japan geben uns Utamaro und Hokusai in ihren Gemälden diese Wahrscheinlichkeiten, so wie in Holland Frans Hals und in Spanien Velazquez. Die Kunst eines Volkes ist nur dann verständlich, wenn wir sie mit Natur und Kultur, aus der sie ja stammt, vergleichen.

Das XVIII. und XIX. Jahrhundert hat in Japan eine ganz neue Kunst hervorgebracht und Frankreich hielt ganz besonders den Werdegang dieser Kunst im Auge. Die Gebrüder Goncourt sprechen darüber begeistert im „Figaro“. Man könnte sagen, dass ein Teil unserer modernen

Kunst auf japanischen Einfluss zurückzuführen ist. Nur ist sie zumeist aus zweiter Hand zu uns gelangt, über Frankreich ging die Sonne der japanischen Kunst zuerst auf. Welche Formen, welche Farben in den Dingen von Bronze, Porzellan, Elfenbein, Holz und Pappe entzücken unsere Augen!

Ganz ähnlich, wie im XVII. Jahrhundert in Spanien ein Velazquez für die Kgl. Teppichmanufaktur fleissig Entwürfe ausarbeitete, sehen wir dies auch bei Utamaro. Lange vor Dürer und Gutenberg kannten die Ostasiaten den Holzschnitt. Sie sind Meister des Umrissmalens und der Schwarz-Weiss-Impression. Es ist das Geheimnis des grossen Stils, mit wenig Strichen viel zu sagen.

Auch der alte Holländer Frans Hals hat dies wie die Japaner verstanden. Von den Tagen Albrecht Dürers bis zu Max Klinger, von der alten phantastischen Holländer Malerfamilie Brueghel bis in unsere moderne Zeit liebten die Maler und Zeichner „das Träumen und Spintisieren“, die Ausdrucksmittel einer reichen Gedankenwelt. Es waren oft wilde düstere Phantasien; Hokusai malt ein Gespensterbuch. Der Inhalt ist Tod, Leben, Liebe und Leidenschaft. Alles, was unser Leben bestimmt und unsere Seele bewegt. Das ganze grosse rücksichtslose Walten unserer Mutter „Natur“!

Die Japaner schufen ähnliche Bildnisse wie die Totentanzmaler Dürer, Holbein, Rethel, Böcklin, Thoma und Klinger, vom selben Geist beseelt, durch Weltmeere getrennt. Auch die Japaner haben wie Rembrandt und Dürer sich an der Natur gebildet, auch für sie war sie die grösste Lehrmeisterin. Bizarre Raumausfüllung und Knappheit ihrer Malausdrücke sind der Japaner besondere Merkmale. Das Zufällige und Unsymmetrische fällt in ihrer Kunst hauptsächlich auf. Auch die weiten Fernen eines van Goyen, van der Neer und van der Meer finden wir bei ihnen in der Landschaft wieder. Whistler gibt öffentlich diese Eindrücke in dem Gemälde „Die Prinzessin aus dem Lande des Porzellans“ wieder. Silbrige Harmonien, die sich in Duft auflösen wie die Landschaften eines Velazquez, sich in Windwolken und feinen Nebel hüllen, kennen sie auch. Die Japaner lieben auf ihren Inseln die stillen Bergseen, ihre seltenen Blumengärten und eine mächtige Liebe hält sie zu Kaiser und Vaterland. Viele japanische Dichter besingen diese Verehrung ihres Monarchen:

Wäre die gewölbte Brücke,
Die zwischen Erd' und Himmel hängt,
Doch länger,
Und jene Bergkette,
Die fast sich bis zum Himmel drängt,
Doch länger,
Dann holt' ich von dem Mondgott mir
Ein ewiges Lebenselixier,
Das meinem Herrn ich gäbe,
Auf dass er ewig lebe!

Die Japaner haben keine trockene Übersetzung ihrer Natur gegeben, sondern legten das eigene Ich in sie hinein, so wie man von den Landschaften Böcklins sagt: „Sein Reich ist nicht von dieser Welt“. Die Vorläufer Utamaros, so Sharaku (um 1790), haben noch Bildnisse von plakatartiger Einfachheit. Grosse leuchtende Farbenflecke, zumeist in Rosa und Orangegelb, bannen unseren Blick. Die Schauspielerbildnisse spielen eine grosse Rolle. Man malt ihre Gefallsucht

und Überhebung. Man denkt dabei unwillkürlich an den Holländer Frans Hals, der sich ja auch berufen fühlte, aus manchem seiner Modelle eine Karikatur zu schaffen. Der Japaner Hauptfarben sind Grau, Grün, Braun mit silbrigem Grund.

Das XVIII. Jahrhundert hat in Japan der Frau gehört, der Utamaro die schönsten Lieder gedichtet hat. Das kommende Jahrhundert gehörte der Landschaft und Hokusai (1760 bis 1849) war ihr Vertreter. Im XVIII. Jahrhundert ging man in Japan ins Teehaus oder ins Yoshiwara, wollte man künstlerische Sensationen erleben. Der Kastengeist hat den Verkehr zwischen höheren und mittleren Ständen auf ein Minimum beschränkt. Das Urbild und Ideal edler Weiblichkeit war die japanische Aristokratie. Ähnliches fanden die Künstler nur in der vornehmen Kurtisane der Yoshiwarahäuser, einer Art von Konzertlokalen, die aber viel vornehmer als Nachtcafés unserer Grossstädte sind.



Suzuki Harunobu.
Vornehme junge Dame und Dienerin am Fenster mit Ausblick aufs Meer
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung R. Wagner in Berlin)

Utamaro wurde im Jahre 1754 in der Provinz Musashi geboren. Ganz jung kam er in die Residenz. Er malte anfangs billige Volksbücher, die „Kibioshi" genannt wurden. Besonders sein Insektenbuch ist berühmt. Seine Heimat, die Inselwelt, gibt ja die buntesten und schillerndsten Insektenarten, ein Farbenkonzert, wie es kaum grossartiger gedacht werden kann. Er malte ferner ein erotisches Buch, das Uta-Makura, von blendendem Witz und grandiosem Können.

Bis zu seinem Tode i. J. 1806 hielt er die künstlerischen Fäden Japans in Händen. Utamaro, viel in höfischer Umgebung, stürzte sich in den bunten Strudel des Yoshiwaralebens und genoss dessen erlesene Aufregungen; in diesen matt erleuchteten schwimmenden Blumengärten, die Mädchen in losen, seidenen Kostümen, er selbst in schwarze Seide gekleidet, erhielt sein Auge eine fast

krankhafte Empfänglichkeit für die leisesten und flüchtigsten Farbenschwingungen. Er bewohnte ein Haus am Eingang des Yoshiwaraviertels, wo er am Tage malte. Masslos in seiner Arbeit, aber auch in seiner Vergnügungssucht, ähnlich wie wir es bei Watteau fanden. Des Nachts ging er in die Blumenstadt. Hier sah er die buntesten und seltsamsten Träume. Alles schrieb er mit dem Pinsel auf. Utamaro bewahrte sich seinen Schönheitssinn auch für die verfänglichsten Situationen. Er war ein Heide, dem kein Moralbegriff die Seele beengte.

Niemals wurde die Sünde anmutvoller und unbewusster geschildert. Utamaro verklärt seine Damen zu Göttinnen. Er nahm ihnen alles Irdische. Diese schlanken, zarten Formen erinnern uns an den Florentiner Botticelli, wenn wir in der Akademie in Florenz sein berühmtes Gemälde der Primavera betrachten. Wir finden da eine frappante Ähnlichkeit mit Utamaros Gestalten. Sogar den müden sinnlichen Zug um die Mundwinkel der Primavera hat Utamaro in den Porträts seiner Damen. In seinem Zyklus „Die Stunden“ sieht man, wie seine Damen schlafen, essen, baden und Liebesbriefe schreiben. Es ist ein tiefes, inniges Empfinden in seinen Werken. In seinen versonnenen Jungfrauen sehen wir Zartheit, Demut und Verträumtheit; wie bei Botticelli frühreife, nervöse Geschöpfe, welche ganz Seele und Geist sind und Unendlichkeit verheissen, selber aber nicht sicher sind zu leben. Stundenlang könnte man diese Frauenantlitze betrachten, die wie die Florentinerinnen im XV. Jahrhundert gleich Blumen dieser Märchenstadt vor uns stehen. Wie sie gelebt und geliebt haben, so klug, so seltsam modern, so nervös, als hätte sie unser XX. Jahrhundert hervorgebracht. Man errät an ihnen ihre verborgenen Leidenschaften. Dies ist der Grund, warum wir Meister wie Botticelli, van Dyck und Utamaro so sehr lieben. Bei Botticelli ist es die Dämmerung der Renaissance, kalt und grau wie ein erster Vorfrühlingstag mit seinem kobaltblauen Himmel, seinen zerrissenen Wolkenfetzen und den ersten Primeln. So ähnlich gibt uns Utamaro seine Damen, diese Göttinnen der freien Liebe, wieder. Er liebt es, bei diesen Damen zu sitzen, den Liebenswürdigen zu spielen, immer distinguiert, in schwarzer Seidenrobe. Wenn Utamaro sich in seine Modelle nicht so vertiefte, wie z. B. Rembrandt in seine Saskia, Giorgione in seine Geliebte Cäcilia und Rubens in seine reizende Helene Fourment, so war sein weites, abwechslungliebendes Herz daran Schuld. Er gab ferner das Buch „Die grünen



Kitagawa Utamaro.
Bildnis einer Schönheit der grünen Häuser
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung R. Wagner in Berlin)



Katsukawa Shunso fec.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hofdamen im Gartenhaus, sich zum Go-Spiel vereinigend

(Die Dame links trägt den Go-Spiel-Kasten)

(Aus der Sammlung der Kunsthandlung R. Wagner in Berlin)





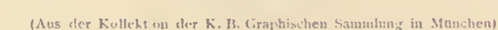




Kitagawa Utamaro fec.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ausfahrt



(Aus der Kollekt on der K. B. Graphischen Sammlung in München)



Häuser“ heraus. Die Japaner geben diese illustrierten Bücher Jungvermählten und Brautleuten als Geschenk.

So fein Utamaros Naturgefühl auch war, auf allen Bildnissen hat er die Landschaft vernachlässigt und nur dekorativ gehalten, wie wir es bei dem französischen Meister Watteau finden und auch bei Franz Stuck. Waren Goyas Damenbildnisse Tagebuchblätter seiner vornehmen Aventüren, so sind Utamaros Japanerinnen aus den Yoshiwaragärten galante Erinnerungen seines reichbewegten Lebens.

H o k u s a i beginnt ebenfalls mit Schauspielerbildnissen und Szenen im Sinne Teniers', von Utamaro entlehnt er manchmal die Eleganz seiner Damen, eine uneingestandene nervöse Erotik, fürstlichen Geschmack und vornehme Langweile und eine feine Lüsternheit nach seltenen Reizen. Man denkt dabei manchmal an moderne englische Porträtisten.



Kitagawa Utamaro. Die Seidenspinnerinnen
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung Krause in München)

Ein fortwährender Existenzkampf hat den berühmten Künstler, der ein fast tizianisches langes Leben erreichte, erst in seinem 46. Jahre bekannt gemacht. Ein brennender Drang nach Lebenswahrheit beseelte seine Bildnisse. Es ist die grosse Wahrheit, die in Spanien aus Velazquez' Bildnissen spricht. In der Umgebung von Yedo versenkt er sich in die Poesie der vielen stillen Bergseen; ein starkes mächtiges Naturgefühl ist ja auch allen japanischen Dichtern eigen. Der Wasserfall von Ota, den Hokusai malte, wird auch von einem japanischen Dichter besungen:

Jahre in Ängsten und Jahre voll Sorgen
Sind dir zu Häupten vorübergeschwebt,
Und ein jegliches hat dir im Fliehen
Silberne Fäden ins Haar gewebt.

Bis zuletzt nur schneeige Locken
Um die Schultern wallen dem Greis,
Also schäumen und rauschen zu Tale
Deine Wogen in schimmerndem Weiss.

Ein anderes Gedicht beschreibt ein Winterbildnis Hokusais:

Morgengrauen, nach kalter Winternacht:
Auf dem tiefen Schnee des Bergpfads schreitet
Meine Phantasie in weite Ferne —
Doch wohin, wird keine Fussspur künden.

Hokusais Ruf verbreitete sich in der Provinz Owari, wo der Meister viele Werke veröffentlichte, bis Osaka, er überschritt jedoch diese Grenze nicht. Merkwürdige Ähnlichkeiten besitzt er mit Callot und Daumier. In seiner Kindheit nannte man ihn „Tokitaro Katsushika" und sein Vater, ein Fabrikant von Metallspiegeln, hiess „Nagashima Ise Katsushika." Hokusai fügte seinem Namen auch das Beiwort „Gwakiojin" bei, d. h. der Narr der Zeichnung. In einem späteren Namen bezeichnete er sich als das „Genie des Nordens". Eine talentvolle Tochter half ihm bei seinen Arbeiten und heiratete einen Schüler ihres Vaters. Hokusai malt auch Schluchten mit malerischen Brücken. Er liebt, wie der berühmte italienische Landschafter Salvator Rosa, die leidenschaftlichen Ausbrüche der Natur und sucht dieselbe auf, wo sie am wildesten ist. Er schildert den grandiosen Schrei des Donners und den nervenerschütternden Sturz violetter Blitze. Hokusai schrieb alles auf in groben hastigen Zügen und gleicht darin stark Francisco de Goya. Mit heller Begeisterung scharte sich die junge Künstlergeneration um ihren Meister. Die



Hokusai, genannt der Bildernarr. Der erste Kuckucksruf im Lenze
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

Hokusai, genannt der Bildernarr. Mädchen auf dem Wege zum Ishi-Yakushi-Tempel
(Aus der Sammlung S. K. H des Prinzen Rupprecht von Bayern)

Schriftsteller kommen mit Bitten um Illustrierung ihrer Romane und zwingen den Meister, eine Fülle der Gesichte zu geben. Wie gross seine Produktivität war, beweisen seine 30000 Entwürfe und 500 Bände Buchillustrationen. Dies ist ein weiter Lebensweg, der aus einer fortwährenden Arbeit bestand. Sein Bestes aber schuf er als 60jähriger Mann, im Spätherbst des Lebens, wenn andere anfangen auszuruhen.

Wer erinnert sich bei diesem Leben nicht an die Fruchtbarkeit eines Rubens, an Tizians Fleiss und an den hohen allumfassenden Geist eines Leonardo da Vinci, der auch in die Tiefe der Menschenherzen, der Natur und der Tierseele geblickt hat. Hokusai erzählt am Ende seines Lebens selbst: Seit meinem sechsten Jahre hatte ich die Manie, die Form der Gegenstände zu zeichnen, gegen mein fünfzigstes Jahr habe ich eine Menge Zeichnungen veröffentlicht, aber ich war mit allem unzufrieden, was ich vor meinem siebzigsten Jahre produzierte. Mit 73 Jahren habe ich ungefähr die Form und Art der Vögel, Fische und Pflanzen verstanden. Mit 80 Jahren werde ich viele Fortschritte gemacht haben. Mit 90 Jahren werde ich auf den Grund der Dinge sehen und mit 100 Jahren wird alles leben, was ich zeichne und male. Ich frage diejenigen, welche so lange leben werden als ich, ob ich mein Wort halte.



Yeishi.
Zwei junge Damen in Unterhaltung mit einem vornehmen jungen Manne
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung R. Wagner in Berlin)

Die Geschichte Japans versah er mit Illustrationen, die eines Dürer und Rembrandt würdig sind. Mit poetischem Zauber stellt er uns hundertmal den heiligen Berg Fusi vor, so wie Manet sechzehnmal einen Heuschober in allen Tages- und Jahreszeiten uns gab und jedesmal Interesse erregte. Darin zeigt es sich, dass es viel weniger darauf ankommt, was gemalt wird, sondern wie etwas gemalt wird. Vom grauen Horizont leuchtet der ewige Schnee des heiligen Berges Fusi, unser Herz erfreut sich dabei an der Macht des menschlichen Geistes. Denn die wahre Kunst begleitet ein Hauch der Versöhnung, sie bringt jene Ruhe, die alle Angst

des klopfenden Herzens verscheucht. Wir fragen den grossen Meister nicht mehr, welcher Nation er angehört, welche Sprache er spricht, an welche Götter er glaubt, wir wissen nur, dass er uns eine Kunst gibt, die über den Gegensätzen steht, welche der Kampf ums Dasein geschaffen hat.

Sein siebzigstes Lebensjahr gibt uns seine prachtvoll gemalten Gespenstergeschichten, gedanklich sein tiefstes Werk; das von den Nachtseiten der japanischen Seele erzählt, schön und gleichzeitig schauerlich, dass das Herz dabei zusammenschrickt. Nicht das Verhältnis der Menschen zur sinnlichen Welt ist der Massstab der Kultur, sondern zur über-



Shunko. Der Schauspieler auf der Bühne
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung Krause in München)



Yeishi. Die Dame mit dem Bilderbuche
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung Krause in München)

sinnlichen. Der höchste Gottesbegriff trägt ebenfalls zu einer erhöhten andachtsvollen künstlerischen Tätigkeit bei. Japan, welches weder Gott noch Götter mehr kennt, wird auch in seiner Kunst zuviel den sinnlichen Reizen verfallen. Deshalb trennt eine Gefühlswelt die japanische Kunst von der europäischen. Im technischen Sinn kann aber eine reale Weltanschauung nur vorteilhaft sein, während bei einer idealen Weltanschauung Auge und Hand von der Empfindung fortgerissen werden!



Isoda Koriusai fec. Phot. F. Hanfstaengl, München

Damen der Yoshiwara mit ihren Dienerinnen
auf dem Spaziergange

(Aus der Sammlung der Kunsthandlung R. Wagner in Berlin)



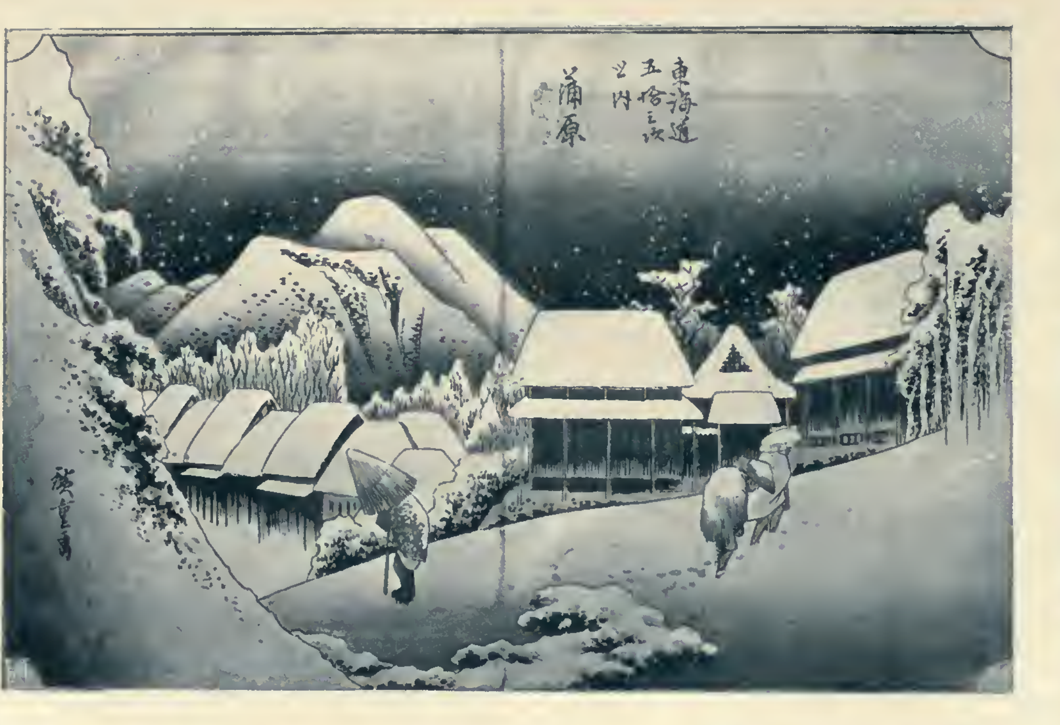


Yeishi fec. Phot. F. Hanfstaengl, München

Lustfahrt

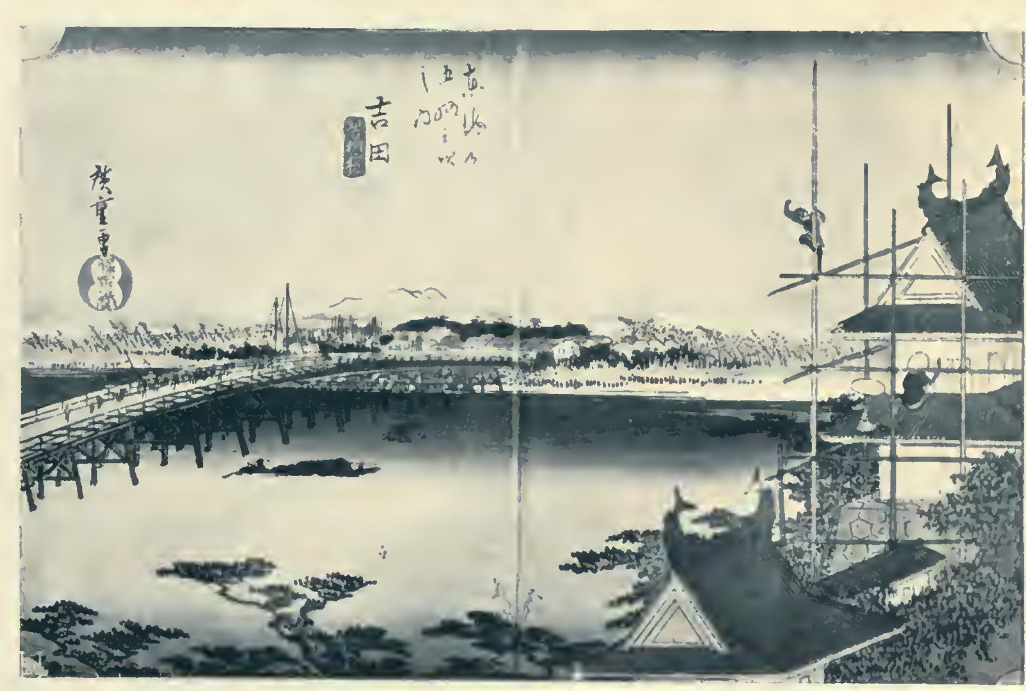
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)











Hiroshige. Aus den 55 Stationen des Tokaido (Ostseestrasse)

Nächtliche Schneelandschaft bei Kanbara — Ansicht von Ejiri und Miho

Fährbot am Rokugo-Flusse bei Kawasaki — Die Toyogawa-Brücke zu Yosida

(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

Niemals könnte ein japanisches Kunstwerk uns so im tiefsten Innern ergreifen, wie z. B. eine Madonna Murillos oder Botticellis, deren kindlicher Glaube so seelenvoll aus ihren Werken spricht. In der Seele eines Kunstwerkes wie eines Menschen liegt eben ein tiefes Schweigen, das niemand zu lösen vermag und das uns so mächtig anzieht. Dieses seelische Moment fehlt den Japanern. Dagegen finden wir andere Vorzüge. So ist es uns, als ob Hokusais Pinsel rätselhafte Kräfte verwirklichte, um in einer Art wollüstiger Ekstase den zärtlichen Bewegungen seines

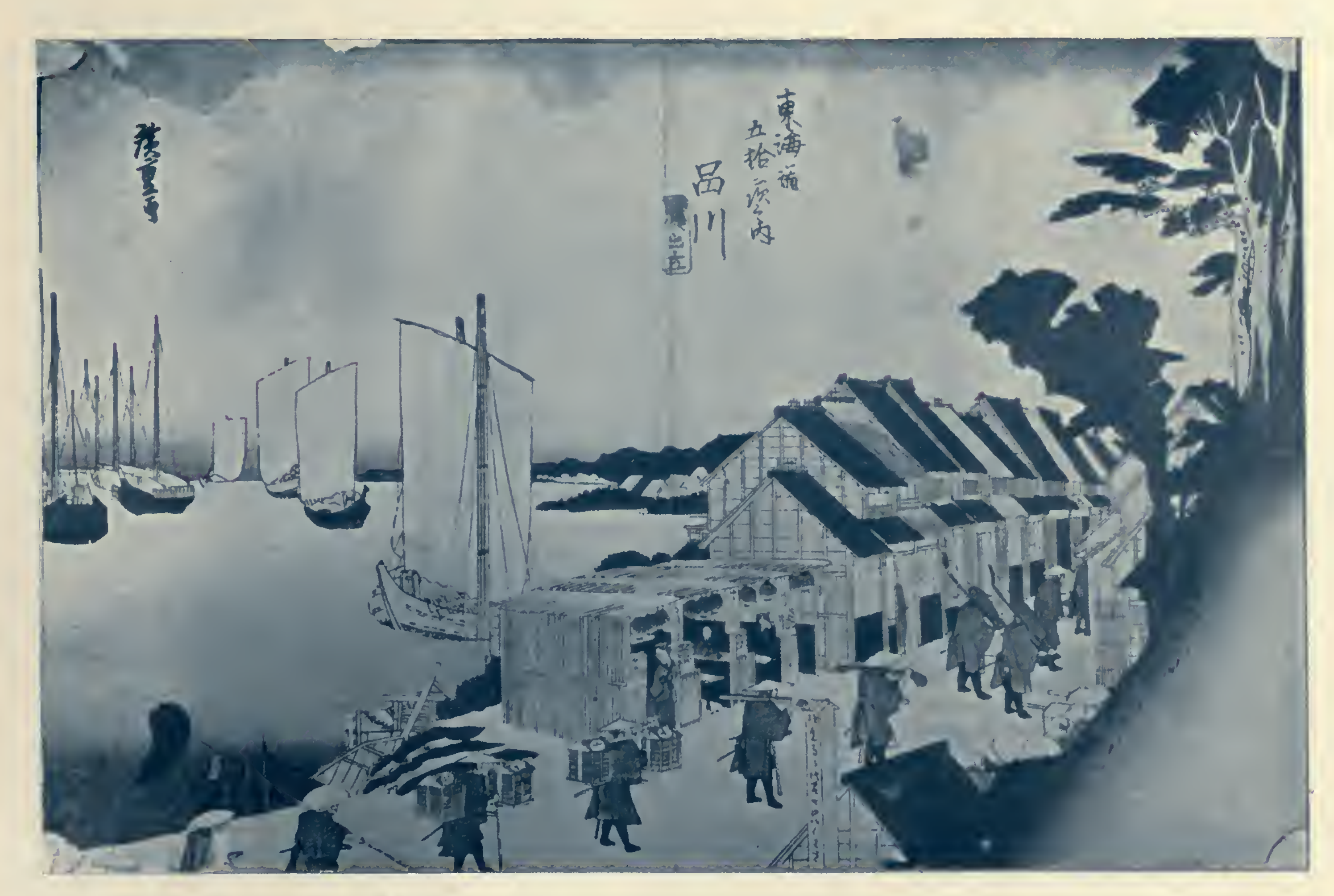


Hiroshige. Aus den 55 Stationen des Tokaido (Ostseestrasse)
Furt am Abe-Flusse bei Fuchu
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

Gedankens zu folgen. Es ist das Genie der liebenden Seele, dem Lärm der Welt entfliehend. Er hat das Raffinement und die Erfindungsgabe, welche n u r einer Phantasie, berauscht von Licht, Farbe und Wahrheit, entspringen können. Bewunderungswürdig ist seine Abgrenzung desjenigen, was uns bewegt oder entzückt; seine Flugkraft ins Groteske, oft Teuflische ist unerschöpflich. Wir denken dabei an die Höllenszenen und Spukgeschichten der alten Niederländer Höllen-Brueghel und Hieronymus Bosch. Im Verhältnis zu europäischen Künstlern dürfen wir ihn nicht nur mit den Malern, sondern hauptsächlich mit den Zeichnern klassifizieren. Hokusai hat sich vor kühnen Verkürzungen und Überschneidungen nicht zurückschrecken lassen, ebenso wie wir sie bei Rubens und Tiepolo vorfinden. Die menschlichen Bewegungen wie den Vogelflug hat er ganz genau studiert. Komik und Heiterkeit, diese spezifisch japanischen Eigenschaften, fliessen in ihm über. Man kann bei Hokusais Kunst bemerken, dass sie der europäischen Kunst in einer Richtung sogar überlegen

ist, und zwar durch ihren logisch-dekorativen Charakter, welcher die Essenz des japanischen Genies ist.

Mit 98 Jahren schrieb er das Traktat vom Kolorit; eine ähnliche Arbeit, wie sie Rubens am Ende seines Lebens entworfen hat. Hokusai scheint die Anlage zur Satire gehabt zu haben, einer seiner letzten Briefe mutet uns fast heimisch an. Er lautet: „Der Herrscher der Unterwelt ist recht alt geworden und bereitet sich vor zum Rücktritt von seinen Geschäften. Zu diesem Zwecke



Hiroshige. Aus den 55 Stationen des Tokaido (Ostseestrasse)
Aufbruch eines Daimiyo (Lehensfürsten) zu Shinagawa
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

hat er sich ein schönes Landhaus bauen lassen und ersuchte mich, hinzukommen, um ein Kakemono*) zu malen. Ich werde also abreisen müssen. An der Ecke der Strasse der Unterwelt werde ich mir eine Wohnung mieten, wo ich mich glücklich schätzen werde, Dich zu empfangen, wenn Du Gelegenheit findest, dort vorüber zu kommen.“ Hokusai. Die grösste Anzahl seiner Freunde war jedoch früher in der Unterwelt angelangt und musste auf ihn warten.

Als seinen Nachfolger kann man Hiroshige (1797—1858) bezeichnen, er war der letzte grosse Landschafter Japans. Breite hingelagerte Bergketten, in der Farbe meisterhaft abgetönt, und seine vielen Brückenbildnisse sind besonders bekannt. In dem Buche Makura Zoshi beschreibt er mit seinem Pinsel die Schönheiten der Jahreszeiten. Die Dichterin Shonagon gibt in ihrem Werke „Einfälle

*) Längenbildnis.

unter dem Kopfkissen“ ihre Begeisterung in Versen und Prosa wieder; so über eine seiner Winterlandschaften. „Im Winter, o wie schön ist da der Schnee und das blendende Weiss des Reif-Frostes, wenn die Sonne ganz untergegangen ist, wie schlägt dann mein Herz beim leisen Atmen des Windes über die Schneefelder.“ Zu einem grösseren Gemälde „Der Brunnen zu Ishi“ dichtet ein Japaner folgendes:

O herrliches Land,
Du reichgesegnetes
Land von Ise,
Durchweht vom Winde der Götter,
Beherrscht vom Sohn
Der hochscheinenden Sonne,
Dem grossen Fürsten des Friedens.
Hoch und edel
Sind deine Berge,
Klar und rein
Sind deine Flüsse,
Weithin dehnt sich
Das Meer zum Hafen,
Trefflichen Ruhmes
Geniessen die Inseln.
Entzückt von der Schönheit
Deines Anblicks
Hält glänzenden Hof der Kaiser
Auf dem Gefilde von Ishi.
Wie die Morgensonne
Lieblich zu schauen
Sind die Damen des Hofes,
Wie die Abendsonne
Den Blick erfreuend,
Blühend in Anmut,
Wie die Hügel im Frühling
Schimmernd in Farben,
Wie herbstliche Berge.
Möchten sie alle
Doch leben und leuchten
Für ewige Zeiten,
Wie Himmel und Erde,
Wie Sonne und Mond!



Hiroshige. Aus den 55 Stationen des Tokaido (Ostseestrasse)
Ansicht von Minakuchi. Die Frauen im Vordergrunde sind mit dem Trocknen von Melonenschnitten beschäftigt
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)



Hiroshige. Aus den 55 Stationen des Tokaido (Ostseestrasse)
Die Kellnerinnen des Wirtshauses zu Goyu nötigen Durchreisende zur Einkehr
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

In der japanischen Dichtung ersehen wir auch lebhafte Farbengebung und Schwung der Sprache. Hiroshiges „Winterlandschaft“ gibt uns einen grauen Himmel, schneebedeckte Fluren, von dunkelblauem Wasser durchzogen. Es ist hier der Farben-Dreiklang: grau, weiss und dunkelblau. Ein beliebter Farben-Akkord dieser Landschaften ist auch weiss, rosa und dunkelgrün.

Ishiharu gibt uns, in hellgelbgrauer Farbe gehalten, eine Promenade japanischer Bürgersleute, die sich mit ihren dunklen Gewändern stark von dem hellen Hintergrunde abheben. Man erinnert sich dabei immer wieder an die eislaufenden, rot und schwarz gekleideten Bauern der niederländischen Malersfamilie Brueghel. Toyokuni ist ungemein charakteristisch; er hat auf einem seiner Bilder an seinen Meister Utamaro gedacht und malt ihn in seiner weiten schwarzen Seidenrobe, wie er sich zu zwei Damen, welche Tee schlürfen, hinüberbeugt. Vornehme Ruhe und Gelassenheit liegt in dieser Bewegung. Auf vielen dieser Gemälde der Schüler Utamaros und Hokusais fällt uns auch die Vorliebe für Gruppenbilder mit zwei Figuren auf; ganz besonders hat Toyohiro auf seinen lichtgrauen Hintergründen die Damen in rostrote und prachtvolle feine blaugraue Gewänder gehüllt. Auf all diesen Gemälden aber fehlt zumeist die Tiefe, daher wir manchmal den Eindruck der Unbeholfenheit verspüren. Die japanischen Werke verzichten auf unmittelbare Täuschungen. Die Plastik fehlt oft gänzlich darauf oder ist nur äusserst schwach angedeutet. Die Beobachtungsgabe der Japaner ist jedoch so gross, dass ihre Kunst den Schein der Lebendigkeit erweckt; besonders

in den Schilderungen des Tierlebens, bei ihren Insektenbüchern. Eine strenge Perspektive kennen sie nicht, sondern es wird die Vertiefung durch eine Reihe von Kulissen angedeutet. Die grosse Wirkung ist daher ausnahmslos der vorzüglichen Zeichnung zu danken. Das Anstandsgefühl der Japaner verbietet jede Bewegung des Gesichtes, also den Ausdruck heftiger Freude wie des Schmerzes. Ernst und würdevoll soll die Miene sein, daher haben sich ihre Frauen die Augenbrauen rasiert. Die Körper sind immer ruhig, jede Bewegung ist langsam und hoheitsvoll. Sie verbergen also ihr



Hiroshige. Aus den 55 Stationen des Tokaido (Ostseestrasse)
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

inneres Seelenleben. Bei den Japanern ist weder der Händedruck noch der Kuss üblich. Liebesleute küssen sich nicht. Denken wir nur einmal an unsere europäischen Künstler, in welcher Empfindungswelt die schweben, wenn sie uns hier einen Händedruck, dort einen noch schüchternen Liebeskuss schildern, der verstohlen zurückgegeben wird. Diese ganze Skala von Zärtlichkeiten, von der keuschesten Berührung der Lippen eines geliebten Weibes bis zum flammenden Kuss, ist den, sagen wir in diesem Falle „armen Japanern“ unbekannt. Wir suchen dieses Liebeswerben vergeblich auf den Bildnissen Utamaros. Allerdings hat es schon Moronobu versucht, etwas lebendiger zu werden, Freude wie Schmerz auch in den Gesichtern sich stärker wiederspiegeln zu lassen; dies ist entschieden ein europäischer Einfluss. Vieles in der Technik ihrer Malerei lässt sich auch auf die Natur des Landes hinweisen. Die kleinen Häuser haben keine hohen festen Wände, daher von einer Freskomalerei kaum eine Spur aufzuweisen ist. Ihre Technik ist einfach. Wasserfarben

und Tusche. Diese Art der Verwendung von Tusche auch in den farbigen Zeichnungen eines Hokusai und seiner Schüler ist ohne Zweifel chinesischer Einfluss. Wir müssen auch die Stellung der Künstler bei der Arbeit betrachten, sie hocken am Boden, so dass sie ihre Gemälde gleichsam aus der Vogelschau sehen und bei den vielfach langen Rollen (Makimonos) manchmal keinen Überblick über das Ganze gewinnen können.

In Japan wird der Maler und Zeichner ziemlich gleich geachtet wie der Kalligraph. Also



Hiroshige. Der Gewitterregen
Aus der Sammlung der Kunsthandlung Krause in München)

eine Art Gleichstellung der Malerei mit der Kalligraphie. Man verlangt eben von den sonderbaren krausen Schriftzeichen auch Reinheit des Empfindens, Erhabenheit der Ideen und besondere Vornehmheit. Diese ungemein vielsagenden, komplizierten Schriftzeichen brauchen in der Tat einen Künstler, der viel gelernt hat, bis er sie in seiner richtigen Feinheit wiederzugeben versteht.

Betrachten wir aufmerksam die Figuren und Landschaftsbilder der Japaner, so beobachten wir ihre besondere Vorliebe für die S-Linie. Es ist für sie eine Schönheitsnorm. Die Landschafter gehen darin sogar so weit, dass sie uns vielfach Brückenbildnisse malen, da gerade eine kunstvoll gebaute Brücke schöne runde und S-förmige Linien enthält. Wir sehen also durch die Brücke ein Stück der Landschaft. Einer unserer modernen Meister, Segantini, hat es den Japanern nachgeahmt und gibt uns durch einen Bretterzaun einen Ausblick auf sein geliebtes, einsam schönes Engadin. Die japanische Kunst hat starke, konventionelle Formen, die immer

wieder aus der Natur geschöpft werden. Bahnbrecher, wie wir sie z. B. in Rossetti, Böcklin, Manet, Klinger besitzen, haben sie keine aufzuweisen.

Eine hübsche Probe ihrer Kunst geben sie auch in ihren Denkmälern, Tempeln und Pagoden. Der Reiz des alten Yedo liegt aber mehr in der Natur, als in seiner Kunst. Es sind immergrüne Haine und Chrysanthemumgärten. Da ist Natur in ihrer Überfülle, in ihrer Frühlingsblüte, in den roten Farben des Herbstes, untermischt mit gewölbten Brücken und Treppenfluchten. Natur in jeder Art durch Kunst erhöht. Ähnlich wie in Florenz die Kunst auf allen Plätzen und Strassen zu finden ist, wird in diesem Falle die Kunst hier lebendig, hat ihren wahren Zweck erreicht, indem sie sich mit dem Leben verbindet. Denkmäler in Japan erscheinen als Vordergrund einer schönen Aussicht. Sorgfältig werden immer die Plätze gewählt, damit die Denkmäler eine Wirkung auf die Landschaft ausüben. Der Kunsthistoriker, der sich mit Japan befasst, soll sein Hauptaugenmerk auf die Phantasie und Einbildungskraft der Künstler legen. Nicht das Handwerksmässige, sondern die geistige Auffassung muss ihm vor Augen schweben, die soll er untersuchen, dann erst urteilen. Ihre Kioske, Pagoden sind manchmal recht primitiv, aber in der Phantasie des Künstlers stellen sie feenhafte Schlösser dar. So ist es auch mit den winzig kleinen Gärten, die sich die Japaner anlegen und glauben in einem Riesenpark zu wandeln. Gerade diese Phantasie haben sie in ganz eigentümlicher Weise mit den alten Niederländern des XV. und XVI. Jahrhunderts, z. B. mit Hieronymus Bosch, gemeinsam. Diese Kraft ihrer Illusion gibt uns auch eine Erklärung für ihre oft so grillenhaften Einfälle, gerade wie sie uns Hokusai in seinem Gespensterbuche darstellt. Die japanische Kunst vom psychologischen Standpunkt aus zu betrachten, wäre ganz besonders interessant: also weniger die Produkte, welche sie geschaffen haben, als den Geist, welcher sich in ihren verschiedenen Schöpfungen spiegelt. Der Europäer bewundert an ihrer Arbeit zumeist die Vollendung des Details, die Sorgfalt und Geduld, bis ein Kunstwerk entstanden ist; aber die Originalität der Auffassung wird von uns noch viel zu wenig gewürdigt. Trotz aller historischen Kenntnisse ist uns die japanische Kunst doch noch



Hiroshige. Das Vöglein auf dem Blütenast
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung Krause in München)



Utagawa Toyohiro fec.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Promenade

(Aus der Kollektion der K. B. Graphischen Sammlung in München)





Ichiriusai Hiroshige fec. Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus der Folge der Fusi-Ansichten

(Aus der Sammlung der Kunsthandlung R. Wagner in Berlin)



vielfach ein Buch mit sieben Siegeln. Vieles ist überraschend, anders als bei uns. Dass dieses sinnige Volk bei seiner hohen Kultur so ganz andere Vorstellungen von Wohnungsbehaglichkeit besitzt, wie wir, fällt uns besonders auf.

Das Haus ist aus Holz, kleinräumig, aber luftig, mit Schiebewänden versehen, von einer Veranda umgeben. Durch Verschiebung dieser Wände kann der Innenraum alle Augenblicke geändert werden. Möbel kennt man fast nicht. Der Wandschirm und kleine verzierte Kästen sind das Wichtigste. Man sitzt auf Matten und schläft auf Matratzen. Der Kopf ruht auf einem eigenen Gestell, das die kunstvollste Lackarbeit aufweist. Kleine Tischchen dienen zum Schreiben und Malen. Die Bronzen und Nippes sind in einem Einbau verwahrt. Nur wenn der Japaner in Stimmung ist oder Besuch erhält, werden seine Wandbildnisse (Kakemonos) aufgerollt. Die frugalen Mahlzeiten bestehen aus ein wenig Reis und etwas Fleisch und als Luxus gönnen sich die Japaner ein kleines Schälchen Reiswein. Ihr Vergnügen ist ein Nachmittagspaziergang.



Hiroshige. Der Adler über dem Wasser
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung Krause in München)

Körperliche Ausdauer zeigt der Krieg. Der Krieg mit China und zuletzt der mit Russland hat eine ganze Reihe von Schlachtenmalern und Schlachtenzeichnern hervorgebracht. Auf diesen Kriegsbildern sehen wir die Japaner immer todesmutig im Kugelregen stehen, und ihre Fahnen wehen. Betrachten wir eines ihrer untergehenden Kriegsschiffe, so finden wir selbst auf den Gesichtern dieser sterbenden Helden, dass der letzte Gedanke dem geliebten Vaterlande und dem Kaiser gegolten hat. Diese grenzenlose Liebe hat etwas Sieghaftes schon in sich. Man sagt, die Liebe sei stärker als der Tod. Dieser Spruch findet bei den Japanern volle Bestätigung



Hiroshige. Muschelsammlerinnen
(Aus der Kollektion der K. B. Graphischen Sammlung in München



Kunitsune. Öffentlicher Park
(Aus der Kollektion der K. B. Graphischen Sammlung in München)

Männer, die sich vom tätigen Leben zurückgezogen haben, wie Beamte und höhere Militärs, suchen ländliche Orte auf, um nach den Kämpfen, die das Leben ihnen gebracht, Frieden zu geniessen. Hier führen sie ein eigenes Dasein, indem sie ihrer Gedankenwelt nachgehen, nach neuen Idealen streben. Sie erfinden ein künstliches Leben künstlerischer Verfeinerung, indem sie ihre Kunstschätze betrachten und die köstlichen Wohlgerüche ihrer Gärten einatmen. Es liegt ein tiefer Sinn darin, sich für die Herbsttage des Lebens noch Genüsse vorzubehalten. Köstliche Dinge, die uns noch erfreuen, auch wenn die Jugend längst schon Abschied genommen hat. Ein Zauber, der uns immer bis zu unserem letzten Atemzuge gefangen hält. Wie Kinder, die in die Wolken schauen und dort ihre Märchen träumen, so sehen die Japaner in der äusseren Welt, was tatsächlich nur in ihrem inneren Bewusstsein existiert. Sie sind echte Lebenskünstler. In ihrer Seele wohnt ein ewiger Frühling!



Sharaku. Bildnis eines Schauspielers
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

In unserer europäischen Kunst hat Japan besonders unsere Plakatmalerei beeinflusst. Sie hat ihr Bestes der japanischen Gravüre zu verdanken. Der Japanismus zog weite Kreise: in Deutschland interessiert sich dafür u. a. Th. Th. Heine, in England der Amerikaner Whistler, in Österreich Orlik, in Russland Konstantin Somoff. Die Kopenhagener Porzellanmanufaktur bringt schöne japanische Muster, die überall Anklang finden.

Fragen wir uns einmal, wie wird sich diese japanische Kunst entfalten, wenn die jungen Japaner in München, Berlin, London und Paris ihre Studien gemacht haben, diese Kenntnisse, die sie in Europa sammelten, in ihre heimatliche Note umsetzen? Was haben wir in diesem Falle von ihrer Kunst zu erwarten? Vor allem mehr plastische Gestaltung. Sie werden in den europäischen Museen von den alten bis auf die modernen Meister Bewegung und Lichteffekte studieren. Das dramatische Leben der Gemälde eines Rubens, die Keckheit eines Frans Hals, die Schäferidyllen von Watteau, die Arbeitsbilder eines Menzel und Liebermann, die herrlichen Beleuchtungseffekte in einer neapolitanischen Landschaft, die uns Achenbach wiedergibt, ein Tänzerinnenbildnis Degas', eine Phantasie Wierz' und Moreaus, Impressionen von Pissaro und Monet, Armeleutbilder eines Israëls, ein Bismarck, von Lenbach gemalt, oder „Die Sünde" von Stuck, endlich ein Stierkampfbildnis von Francisco de Goya: all das muss den Japanern



Hokujiu. „Bild des französischen Tempels in Holland“
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

und ihrer Kunst eine neue, geradezu ungeahnte Welt erschliessen. Wie das Leben und Treiben eines fernen, uns unbekannten Planeten, das durch einen Zufall unserer Erde urplötzlich geoffenbart wird, so muss unsere Kunst auf das ferne Inselvolk wirken. Ihr grosses Nachahmungstalent, ihr Auffassungsvermögen wird sich dabei glänzend bewähren, ihre Kunst zu hohen Zielen führen. Wir sehen schon jetzt bei den Chrysanthemum-Festlichkeiten im Palaste des Mikado die hohen Würdenträger nicht mehr in den glänzenden National-Seidengewändern, sondern im schwarzen Frack. Das ist eine bedeutsame Wandlung in den Vorgängen ihres Lebens, es wirkt auch bereits auf ihre Kunst der Einfluss des Westens. Nur in ihren Gärten strahlen die Kirschenblüten und Chrysanthemen in alter Pracht als unveränderte Wahrzeichen dieses Märchenlandes.

